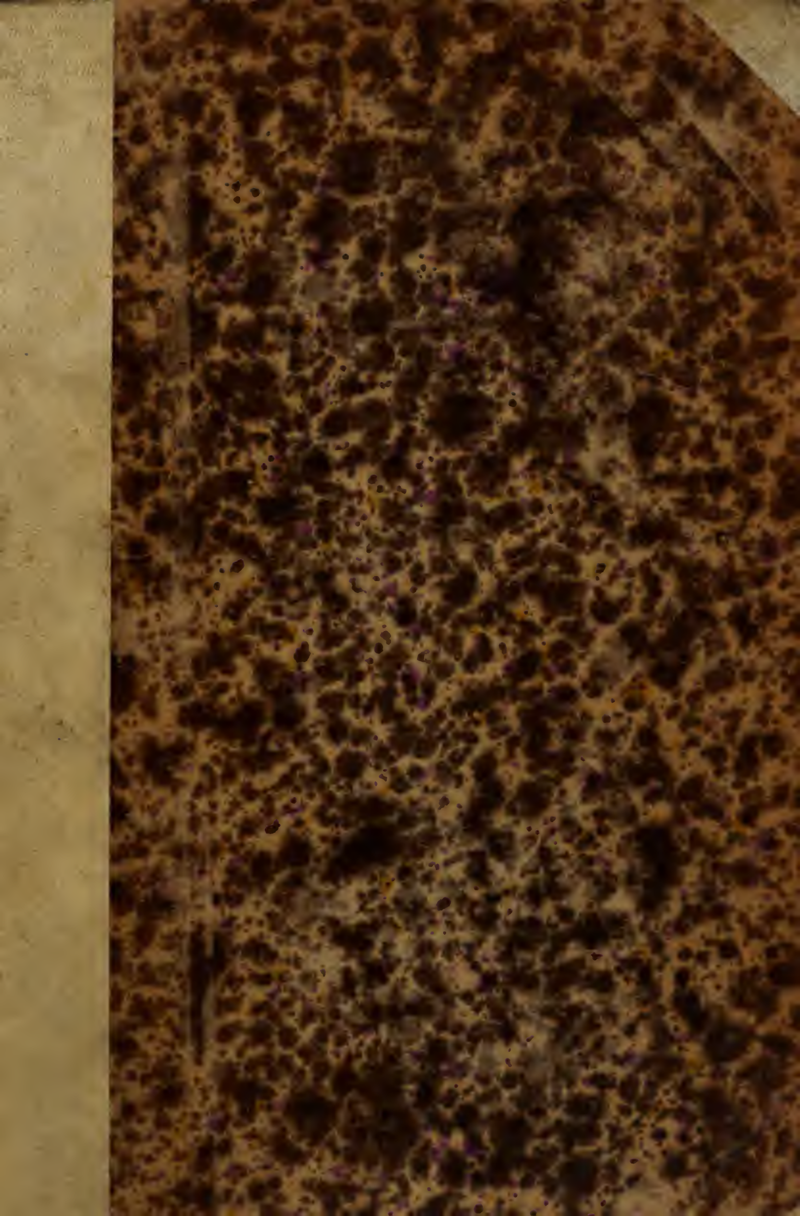



252
3 G
12





GESCHICHTE DES DRAMA'S.

GESCHICHTE

DES

DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

I.

Einleitung. Griechische Tragödie.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1865.

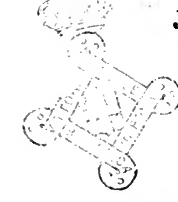
GESCHICHTE

DES GRIECHISCHEN UND RÖMISCHEN

D R A M A ' S

VON

J. L. KLEIN.



ERSTER BAND.

Einleitung. Griechische Tragödie.

LEIPZIG,

T. O. WEIGEL.

1865.

Vorwort.

Das vorliegende Werk, wovon die ersten zwei Bände kurz nacheinander folgen, soll die Geschichte des Drama's aller Völker, bis auf die Gegenwart herab, enthalten. Signorelli [1]) und die Gesellschaft französischer Gelehrten, die im vorigen Jahrhundert eine Geschichte der Theater aller Nationen [2]) herausgaben, sind, soviel dem Verfasser bekannt, die Ersten und Einzigen, die in solchem Umfange die Aufgabe zu lösen unternommen. So verdienstvoll ihre Leistungen, namentlich die des Signorelli, für jene Zeit seyn mochten; so mussten sie doch, bei dem Stande der damaligen Literatur, nur fragmentarische und lückenvolle Uebersichten bleiben. Das deutsche Theater z. B. konnte dazumal für den Italiener und die Franzosen kaum vorhanden seyn; und das englische musste ihnen, den zeitläufigen Begriffen nach, als ein barbarisches erscheinen. Auch ist eine Geschichte der Theater keine Geschichte des Drama's. Erstere verhält

1) Storia critica de' Teatri antichi e moderni. Nap. 1787—94. 6 Voll. — 2) Histoire universelle des théâtres de toutes les nations, par une société de gens de lettres. Paris 1779—80. 6 Voll.

sich zu letzterer, wie die Schaale zum Kern. Der Kern erzeugt und bildet die Schaale, nicht umgekehrt. Die Geschichte des Drama's soll eine Entwickelungsgeschichte desselben seyn. Ihr Zweck geht dahin: einen grossen Organismus zur Anschauung zu bringen, welcher in dem Drama der Völker die als höchste Kunstgestalt verkörperte Philosophie der Geschichte erkennen lasse. Eine solche Behandlung des Drama's beruht vor allem auf einem Fundamentalbegriffe vom Wesen des Drama's, welcher, als plastischer Gedanke, dessen geschichtliche Darstellung durchströmt und die einzelnen Gruppen der Völker-Dramen aus der lebendigen Wurzel solcher Wesensbestimmung hervorgliedert.

In diesem Sinne dürfen auch A. W. Schlegel's in ihrer Art mustergültige Vorlesungen dennoch nur als eine geistvolle Skizze gelten; eine mit anmuthiger Gelehrsamkeit geschmackvoll gewürzte Unterhaltung über dramatische Kunst und Literatur, voll brillanter, feingedachter, damals auch neuer, Apperçus und Gesichtspunkte, die aber eines wesenhaften, das Ganze durchdringenden und beherrschenden Begriffes vom Drama entbehren, und daher auch für keine Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur sich konnten ausgeben wollen; davon ganz abgesehen, dass jene Vorlesungen ausschliesslich das Drama der europäischen Völker, und selbst dieser nicht vollzählig, in den Kreis ihrer Betrachtung zogen.

Eine Geschichte des Drama's vollends, welche nichts als eine chronologische Aneinanderreihung von Dramen-Gruppen aus allgemeinen Literaturgeschichten, oder aus dramaturgischen Specialgeschichten, deren es viele werthvolle und ausgezeichnete giebt, darböte, wäre eben nichts als ein compilatorisches Machwerk, das jenes treffende Wort als Motto an der Stirne tragen müsste: Hundert graue Pferde machen noch keinen einzigen Schimmel.

Man wird dem Verfasser nicht die Selbstüberschätzung zutrauen, sich einer Aufgabe, von dem Umfange und Gehalt einer Geschichte des Drama's, die ihrem vollen Begriffe entspricht, gewachsen zu glauben. Niemand kann von der Ueberzeugung der Unzulänglichkeit seiner Kräfte zu einer solchen Leistung mehr durchdrungen seyn, als er selbst. Aber auf Grund dieser Ueberzeugung eben glaubt der Verfasser hoffen zu dürfen, dass der Kundige, in Betracht der Schwierigkeit der Aufgabe, den Mängeln des Werkes Nachsicht um des Versuches willen schenken werde: eine allgemeine Geschichte des Drama's auf einer gedankenmässigern Grundlage aufzuführen, als bisher geschehen.

Das ursprünglich auf zwei Bände berechnete Werk wuchs dem Verfasser unter der Hand, oder vielmehr unter der Idee seines Problemes, über die gezogenen Schranken weit hinaus; so dass die Geschichte des griechischen und römischen Drama's allein die zwei

Bände vorwegnahm. Das Werk hätte bei zwei Bänden nur eine Skizze bleiben müssen, die weder dem Leser noch dem Plane des Verfassers genug that. Gerade diese Auffassung, die eine Durchdringung des Historischen mit der kritischen Analyse bedingt, konnte sich mit einer skizzenhaften Behandlung nicht vertragen. Die zwei Bände werden daher zu vier Bänden sich ergänzen müssen, wovon der dritte, ausser dem Drama der Inder und Chinesen, das der romanischen Völker und, so weit es in Betracht kommt, das der Slaven; der vierte und letzte Band das Drama der Völker germanischen Stammes umfassen wird.

Berlin, im August 1864.

Inhaltsverzeichniss.

Einleitung.

Entstehen und Vergehen, der Wechsel der Dinge der Aussenwelt, dieses Urphänomen der Naturbetrachtung, erscheint der sinnlichen Wahrnehmung in der Farbe gleichsam der Veränderung und Momentenfolge, die das vorstellende Bewusstseyn an sich selbst, an seinen innern Erscheinungen, an seinen Empfindungen, wahrnimmt. Das sinnliche Wahrnehmen überträgt auf jene Urerscheinung, auf das Entstehen und Vergehen in der Aussenwelt, seine Empfindungsform und fasst den Wechsel der Erscheinungen als eine nicht blos *an* den Dingen, sondern auch *von* ihnen erfahrene Veränderung; fasst die Uebergänge vom Nichtseyn zum Seyn, das *Werden*, als ein Bestimmt-, ein Afficirtwerden auf; als eine Folge von Wandelungen, welche die Dinge *erleiden*. Mit andern Worten: das sinnliche oder verbildlichende Bewusstseyn empfindet das *Werden* in der Natur als ein *Leiden* derselben. Auch drückt die Sprache beide Successionsformen in der äussern und innern Welt mit demselben Worte aus. So bezeichnet Aristoteles die Wandelungen alles Seyenden, im Gegensatze zur Einen und unwandelbaren Substanz, als *πάθη*, „Leidenheiten“ [1]; an einer andern Stelle [2] sind ihm die regelmässig wiederkehrenden Veränderungen des Mondes *πάθη*. In der ihm beigelegten Schrift de Coelo [3] braucht er das Wort für Farbenbeschaffenheit und Wirkung. Das Zeitwort *πάσχειν*, „Wirkungen erleiden,“ im Gegensatz zum „Bewirken“ von Naturveränderungen, findet sich bei ihm mit *ποιεῖν* verbunden, an verschiedenen Stellen; z. B. *τὸ μὲν ποιεῖ, τὸ δὲ πάσχει τὰς φυσικὰς ποιήσεις* [4]: „dies bewirkt, je-

1) Metaph. 1, 3. — 2) Das. 1, 2. — 3) III, 137. — 4) De generat. et int. 1, 2, 2.

nes erleidet die natürlichen Actionen." Auch unsere Sprache nimmt „Leidenschaft" im Sinne einer blossen Veränderung, wobei sich ein Ding „leidentlich verhält, im Gegensatze zu einer Handlung," wie der Ambos z. B. in Beziehung auf den Hammer der „leidende Theil" ist. Schon bei Notker und Ottfried, bemerkt Adelung, kommt Erleiden („irliden") für „gestatten," „erdulden," vor. Sogar von einer angenehmen Veränderung wurde es, gleich dem griechischen πάσχειν [1]), gebraucht, mit der Bezeichnung „Leidelust."

Zugleich mit der Wandelbewegung in der Erscheinungswelt nimmt aber auch die Beobachtung eine Stetigkeit im Wechsel, eine Wiederkehr der Erscheinungen, einen Kreislauf derselben, wahr. „Ob Alles im ewigen Wechsel kreist [2]), Es beharret im Wechsel ein ruhiger Geist." Diese Wahrnehmung führt schon zu einer höhern Erkenntniss. Sie erblickt in der Erscheinungsfolge eine Wirkung, und knüpft diese an eine sie bestimmende Ursache. In dem Beharrenden erkennt sie den Erscheinungsgrund, das Erscheinungsgesetz; die Urkategorie alles Seyns und Denkens: das Causalitätsgesetz. Damit ist auch der Ursprung aller Offenbarung und Gotteserkenntniss gegeben. Steht nun jene an der Aussenwelt wahrgenommene Wandelung und Wiederkehr der Erscheinungen mit der Existenz und Erhaltung des Menschen, als Einzelwesens oder als Gesammtheit, in der unzertrennlich innigsten Beziehung und Wechselwirkung, dergestalt, dass die von der Natur oder dem Erdleben um ihn her erlittenen Veränderungen seine Mitleidenschaft bedingen; von jener stetigen Wiederkehr und Wiedergeburt sein Wohl und Weh abhängt: so erscheint es eben so folgerichtig und seiner Vorstellungs- und Empfindungsweise gemäss, wenn der Mensch, in seinem ursprünglichen Verhältniss zur Natur, diese seine Abhängigkeit von ihren Wandelungen und deren Gesetzen, denen sie selbst unterworfen ist, wenn er dieses sein daraus entspringendes Wohl und Weh auf die Natur selbst überträgt; die Phänomene von Erscheinen und Verschwinden, Leben, Hinsterben und Wiederaufleben, völlig mit seinem Wesen, seiner Persönlichkeit identificirt, und in diesem ganzen Kreise von Naturereignissen ein Ebenbild seiner selbst und seiner Da-

---

1) Etymol. magn. Hesych. v. πάσχ. — 2) Schiller's W. in 12 Bd. I, 403.

seynsgeschicke erkennt; wenn er seine Persönlichkeit gleichsam zur Natur erweitert, und diese unter seinem erhöhten Bilde anschaut, sie zugleich vermenschlicht und vergöttert; sie vergottmenschlicht, und mit der solcherweise zu einem sterblich-unsterblichen Naturgott personificirten Natur leidet und trauert, mit ihr stirbt und wieder auflebt, mit ihr klagt und jauchzt, seine Grablegung und seine Auferstehung mit und in ihr feiert; mag nun dieser Naturgott zu Philä als Osiris, oder als Dionysos am Pythischen Omphalos zu Delphoi, bestattet und wieder auferweckt werden zu verjüngter Vergötterung und Herrlichkeit. Doch ist diese Bezüglichkeit des Menschen zur Natur keine blos einseitige; keine blos sinnbildliche Vorstellung, in Folge einer gleichsam optischen Täuschung, vermöge welcher die Vorgänge im wahrnehmenden Bewusstseyn in die Aussenwelt reflectirt und der Natur angedichtet würden. Die Sympathie des Menschen mit der Natur wird von ihr getheilt; ist eine gegenseitige. Daher nennt auch der grosse Natur-Weise und Dichter den menschlichen Geist „Natur von innen“ [1], und spricht es verschiedentlich aus, und schärft es wiederholt ein auch in dem „Epirrhema“ [2]: „Denn was innen, das ist aussen.“ Oder in jener bedeutsamen Ermahnung [3]: „Suchet in euch, so werdet ihr alles finden, und erfreuet euch, wenn da draussen, wie ihr es immer heissen möget, eine Natur liegt, die Ja und Amen zu allem sagt, was ihr in euch selbst gefunden habt.“ Nichts Anderes meint auch der Schul-Weise, wenn er, nach seiner Art, diesen Gedanken also formelt: „Der Gegenstand ist dem Wesen nach dasselbe, was die Bewegung ist, sie die Entfaltung und Unterscheidung der Momente, er das Zusammengefasstseyn derselben“. [4] Die gemeine Vorstellung hält das greifbare Aussending für das Wirkliche und Wesenhafte; dem philosophischen Denken aber ist das Vorstellungsbild im Gehirn das Wahre, insofern dasselbe ein Gedachtes ist, und nur als solches ein Gegenstand, ein Ganzes. Ausserhalb des Vorstellens und Begreifens giebt es keine Einheit. Nur in dem Denken, als dem Vermögen des augenblicklichen Zusammenfassens der Eindrücke zum Bilde, als dem Vermögen der Totalitäts-Anschauung,

---

1) Goethe's W. 40 Bde. III, 263. — 2) II, 293. — 3) III, 263. — 4) Hegel's Werke. Bd. II. Phänom. d. Geistes. S. 82. 2. Aufl.

stellt sich die Einheit in dem geistigen Gegenstandsbilde dar. Die Aussendinge können mithin auch nur Wirklichkeiten, Existenzen, als Einheiten seyn, insofern sie im göttlichen Verstande als Gedachte, als Ideen wesen. Dass aber eine solche Einheit der Dinge, auch ausserhalb der menschlichen Vorstellung, in der Natur selbst, existirt, das beweist die wirkliche Wechselbeziehung unter den Erscheinungen und deren Zusammenhang nach allgemeinen, ewigen Gesetzen, die das objective Denken selber sind; beweist die Möglichkeit der Erscheinung eines Aussendinges, das nicht erscheinen könnte, wenn ihm kein Seyn, kein substantielles Seyn entspräche, da selbst Phantasmen nothwendige Gebilde einer bestimmten Hirnbeschaffenheit sind; beweist endlich das Seyn des Bewusstseyns, das eine Welt von Objecten voraussetzt, wie der Brennpunkt die einzelnen in ihm vereinigten Strahlen. Die Sympathie der Natur mit dem Menschen würde sich sonach in ihrem rastlosen Bestreben, ihrem Dichten und Trachten gleichsam, offenbaren: aus einer, wie Goethe es ausdrückt, „Natur von aussen" zu einer „Natur von innen" zu werden; einen Wandelungsact zu vollziehen, ein Transsubstantiations-Mysterium zu begehen, ein Messwunder, wenn man so sagen darf, im Wege eines Naturprocesses zu verrichten, vermöge dessen die Naturerscheinung im menschlichen Denken zum wahren Wesen und Begriffe ihrer selbst sich verinnerlicht und vergeistigt. Dürfen wir nun das ursprüngliche Vorstellungsbild, oder Einheitsbild (εἶδος), wie es sich im Gehirne darstellt, als das geistige Ebenbild, das Selbstportrait gleichsam und Conterfey des Naturobjectes betrachten; so werden wir darin auch die erste Natur-Nachahmung, von der Natur selbst nämlich bewirkte Nachahmung als Widerschein ihrer selbst in dem denkenden, Bilder und Ideen erzeugenden Weltspiegel, dem menschlichen Gehirn, erblicken dürfen. Ein solches, unmittelbare, primitive Naturbild bleibt aber immer nur das Einheitsbild, die Idee eines Einzeldinges. Um sich zum Ideale oder Wesensbilde seiner allgemein individuellen Gestalt, seiner Gattungsidee, zu erheben, bedarf es eines grossen Schöpfungsactes; bedarf es der Mitwirkung eines spontanen, eines freithätig schöpferischen Dranges, Triebes und Wollens; Thätigkeiten, die von eigenthümlichen Ergänzungssphären zum Gehirnleben, von den Nervensträngen und Geflechten des Rückenmarks und des

zum Gangliennetze entfalteten sympathischen Nerven ausgehen, den eigentlichen Centralherden der Willensacte, des Handelns und Leidens, der Antipathien und Sympathien. Nur im Wege dieser schöpferisch begeisterten Mitwirkung eines leidenschaftlichen Wollens und Gemüthsdranges verwirklicht sich das von der Natur durch Selbstnachahmung gleichsam in's Gehirn reflectirte Vorstellungsbild zu einer durch freithätige Phantasie- und Gemüthskraft erzeugten Kunstnachahmung und Kunstgestalt in vollkommenster Erscheinungsform, als ideale Offenbarung des höchsten Organismus der Menschengestalt; eine Erscheinungsform, die aber kein Nachbild, keine Nachahmung, auch kein blosses Kunstsymbol ist; vielmehr eine Offenbarung, welche die zur realen Erscheinung erfüllte Idee der Naturgöttlichkeit, eine Gottererscheinung, eine Theophanie, mithin das versichtbarte Ideal und Urbild selber ist.

Ueberblicken wir den geschilderten Process, so ergeben sich uns die wichtigsten Momente. In den ursprünglichen Vermittelungen des Wahrnehmens der Aussenwelt fanden wir zunächst eine Bezüglichkeit von Natur und Bewusstseyn, kundgethan in einer durch Entstehungs- und Verschwindungsmomente sich vollbringenden Bewegung. Diese Wechselerscheinungen erkannten wir ferner als Affectionen, πάϑη, die vom menschlichen Bewusstseyn als solche, den Gemüthsbewegungen gleichartige, vorgestellt und empfunden werden. Es zeigte sich uns aber auch eine gewisse Folge in jenen Erscheinungen, eine bestimmte Bewegungsform, ein Kreis- und Rücklauf, ein Bewegungsgesetz, das wir als Ursachlichkeitsgesetz ansprechen durften. Mit diesem in Uebereinstimmung ergab sich uns sogleich auch dessen psychisches Correlat, als Seelenaffect, in der Ahnung eines ewig beharrlichen Erscheinungsgrundes; als ursprüngliche Regung folglich einer Gottempfindung, eines Wesens, aus dessen nothwendiger Unwandelbarkeit und in sich ruhendem Realitätsborn jene Wandelungen fliessen, in deren ewig kreisendem Wechsel aber ihr bestimmender Wesensgrund beharret als ewig „ruhiger Geist;“ für das menschliche Gemüth zugleich ein ewig beruhigender Geist, welcher, mit seiner unendlichen Wesenheitsfülle die Naturdinge allgegenwärtig durchdringend, auch diese aus blossen Erscheinungen zu Naturwesen und göttlichen Ausstrahlungen leuchtet und

beseelt, und sie, auf ihrer Erscheinungsflucht, aus dem Irrsal ihrer Wandelungen, und vom Abgrunde des Wesenlosen gleichsam, des Unwesens einer ewigen Selbstvernichtung, umlenkt und zurückführt in fortschreitende, immer höher geschwungene, sich immer reicher entwickelnde Verjüngungs-Kreisbahnen, deren Centralsonne der Weltgeist selber ist. Hier angelangt, auf diesem Punkte unserer, nur andeutenden, Betrachtung des Hergangs beim ursprünglichen Wahrnehmen einer „Natur von aussen", konnten wir nun auch die Grundkeime zweier Seelenerregungen gewahr werden, die sich uns wieder nur als die geistigen Abbilder gleichsam und Reflexe des an der Natur Erschauten und Erkannten darwiesen; nur als innere, im Gemüthsleben erscheinende Spiegelungen jenes grössten Gegensatzes, der alle andern Gegensätze von Wesen und Erscheinung, ewigem Ursachsgesetze und ewiger Wirkungsfolge, ewiger Ruheseligkeit und unseliger Irrung, von Gott und Natur, einem bestimmenden Gotte und einer den Bestimmungen unterliegenden, leidenden Natur, umfasst und in sich schliesst. Diese dem bezeichneten grössten objectiven Gegensatze adäquaten Gemüthsbewegungen haben wir uns in gleicher Wechselbedingtheit zu einander zu denken, wie jene aussenweltlichen Vertretermächte des grössten Urgegensatzes, auf welche sie sich beziehen; wie Gott und Natur. In Beziehung auf das bewegende Urwesen geben sich diese Gemüthsaffecte als fromme Scheu vor dem allbedingend ewig Unbedingten, als Gottesfurcht, zu erkennen. Gegenüber der von ihrem Wesensurgrunde bewegten, und dessen Bestimmungen erduldenden Natur, deren Geschickes-Ebenbild der sie denkende und empfindende Mensch ist, der leidenden Natur gegenüber, können jene Affecte nur als Mitleidenschaft, als Mitleid, zur Wirkung kommen. — Bewegung, Bewegungsgesetz, Kreisbewegung; activirend bestimmende Ursache und nothwendig, unentrinnbar bestimmte Wirkungsfolge; durchgängig allgegenwärtige Idee beherrschender Zweckbeharrung und rastlose Irrung; Erregen und Leiden, Furcht und Mitleid — augenscheinlich und offenbar treten uns in diesen, schon im ursprünglichen Wahrnehmungsprocesse wirksamen Momenten die Grundmomente der dramatischen Bewegung, des Drama's selber, entgegen.

Nun hätten wir noch das schliesslich entscheidende Wesensmoment herauszuheben, das sich uns in jenem Verhalten des

erkennenden Bewusstseyns zur Aussenwelt, zu Gott und Natur, dargeboten. Wir meinen den Gestaltungstrieb und Drang, der nur Ausfluss und Bethätigung der Wesensverschmelzung von Geist und Natur ist, woraus der Mensch besteht; einer Wesensverschmelzung, die ihren höchsten Ausdruck im Kunstwerk findet, als der vollkommensten Durchdringung von Gottidee und Erscheinungsform, von Gott und Natur, weil aus einem menschlichen Geistesschöpferact hervorgegangen, wodurch das Kunstwerk eine Dreieinigkeit darstellt von Gott, Natur und Menschengeist in Einer Idealgestalt oder Gestalt-Idee. Schwebt nun auch dieser göttliche Kunsttrieb, dieser Gott und Natur in Eins bildende Schöpferdrang über jene, schon in dem ursersten Naturbeschauungsacte sich regenden Grundkeime des Drama's; haucht auch dieser Gestaltungsgeist seinen Schöpferodem in jene Elemente der Naturanschauungs- wie der dramatischen Bewegung: was Wunder, dass sich diese Grundformen dann zu einer Gott-Natur-Nachahmung, einer Gott-Natur-Gestaltung beseelen, worin die Phänomene der ursprünglichen Naturwahrnehmung sich als Momente eines Passionsspieles auseinanderlegen, dessen Opferheld ein leidender, sterbender und wiedererstehender Naturgott oder Gottmensch ist? Eines Passionsspieles, worin diese Momente zu einer Art von Messhandlung sich entwickeln, aus deren Wandelungs-Mysterium eine ähnliche Buss- und Sühnopferidee schon in den dramatischen Osiris-Vorstellungen der alten Aegypter hervorging, die uns bald näher beschäftigen werden; eine ähnliche Sühnidee, wie die, welche die gleichartigen Darstellungen der hellenischen Mysterien, wie auch der christlichen Passionsspiele, aussprechen, die um dieselbe, freilich zu höchster geistiger Weihe und Läuterung gediehene Idee sich bewegen? Ja der leitende Gedanke unserer Geschichte des Drama's kann kein anderer als dieser seyn: den Gehalt und Kunstwerth einer dramatischen Dichtung auf ein solches Ergebniss hin: auf die kunstgemässe Entwicklung u. Hervorläuterung dieser Sühnidee, zu prüfen.

Bevor wir aber an den Ursprung der dramatischen Spiele aus den ägyptisch-hellenischen Mysterien unsere Geschichte wieder anknüpfen, mögen uns einige Vorbemerkungen über die im Seelenleben selbst hervortretenden Erscheinungen der ermittelten primitiven Grundaffecte vergönnt seyn, auf die uns alle

andern, aus der gemeinsamen Quelle der Sympathie oder Antipathie, Neigung und Abneigung entspringenden Gemüthserregungen zurückführbar scheinen. Hier gewahren wir denn sogleich, dass die in der Gefühlssphäre, in dem vom sympathischen Nerven beseelten sogenannten Gangliensystem, zum Bewusstseyn gelangenden Veränderungen sich als Gemüthsbewegungen kundgeben, deren Quelle in einem von dem Vorstellungs- und auch von der eigentlichen Willensthätigkeit verschiedenen Vermögen, in dem Begehrungsvermögen, liegt, und deren Richtung, wenn die durch Sinnesempfindungen erzeugten Schauerscheinungen von aussen nach innen erfolgen, umgekehrt von innen nach aussen strebt. Erwägen wir dieses Streben, dieses Begehren, diesen Trieb nach aussen, näher, müssen wir ihn sofort wieder als einen nach der Aussenwelt hin sympathischen, nur in anderer Erscheinungsform wirkenden Drang, als ein Begehren nach der Erscheinungswelt in ihren beiden grossen Offenbarungen erkennen; als ein auf Aneignung und Vereinigung gerichtetes Verlangen nach Gott und Natur. In diesem seinem dunklen Wesen, unter dieser Verlarvung gleichsam, wird jedoch der Trieb, wofern er seiner Bestimmung gemäss wirkt, gleichwohl in Zweck und innerstem Wirken schliesslich mit dem Schau- und Erkenntnissvermögen in einem und demselben Ziele zusammentreffen. Denn wie dieses, in letzter Bewegung, das Besondere zum Allgemeinen zu erheben, Einzelbild und Einzelvorstellung zur Allidee zu entfalten, und diese zum idealen Kunstgebilde auszuformen trachtet, und nur in dieser höchsten Einheit von Welt- und Gotterkenntniss sich befriedigt: so strebt auch das Gefühl in seinem „dunklen Drang“, von seiner sinnlichsten Regung, vom instinctartigen Trieb und Begehren an, bis zu seiner höchsten Erscheinung, als Geselligkeits- und Gattungsgefühl, nach dem gleichen Endziele einer ewigen All- und Einheitsidee. Der dunkle Naturtrieb, im Grunde ein Trieb nach der Natur, giebt sich, gleichwie diese im Vorstellungsbilde sich zu ihrem Ebenbilde reflectirt, als ähnlicher Bildtrieb zunächst am Bau und Bilden des *eigenen Leibes* zu erkennen, von welchem aus das Begehren, indem es seinen Gefühlskreis mehr und mehr erweitert und idealisirt, sich zu stets umfassendern Schöpfungen und Organismen entwickelt: zur Entäusserung seines leiblichen Wesens in einem, durch sexuellen Gegensatz

geschaffenen Ebenbilde, welches, in immer reicherer Selbstproduction, zu stufenweise höhern Lebensformen und Culturgestaltungen, zu Ideen folglich, sich plastisch fortgliedert und ausbaut, als Familie, Stamm- und Gemeinwesen, als Staat, menschliche Gesellschaft und Menschenwelt; als jener grosse Gesammtorganismus, bestimmt zur Verwirklichung der höchsten Idealzwecke der Menschheit. Und ähnlich wie in der schaubildlichen Erkenntnisssphäre das unmittelbare Vorstellungsbild nur durch Einwirkung des Wollens, des Selbstbestimmens, eines Freiheitsactes also, sich zum Begriffe der Allgemeinheit, der Erkenntniss, der Ideenschau und deren Verwirklichung im Kunstwerk erschloss; in gleicher Weise vermag auch das dunkle, instinctive, in Bedürfniss und Naturnöthigung wurzelnde Begehren sich, durch Einwirkung eines vernunftgemässen Wollens, aus einem unfreien Drange zu einem freithätigen zu veredeln; Neigung und Abneigung ihrer dumpfen Richtung zu entreissen und zu einem vergeistigten Triebe zu erheben; den Naturtrieb, mit einem Wort, zu einer naturplastischen Gattungsidee mit Hülfe eines Willens- und Freiheitsactes zu beseelen. Das alles beherrschende Gesetz der Uebereinstimmung des Gesammtlebens, das Gesetz der Harmonie und Sympathie in ihrer allgemeinsten Bedeutung, bedingt demnach dieselbe Uebereinstimmung und Sympathie in den Lebenserscheinungen der Erkenntniss- und Begehrungssphäre. Ein Widerstreit zwischen beiden, der dahin gediehe, dass die Lust sich nicht für das entschiede, was die vollkommene Erkenntniss als gut erkannt; sondern für das, was diese als das Schlechte und Böse verurtheilt, ein solches Zerwürfniss muss ebenso unfehlbar zum Schaden und Unheil des Individuums, ja in Betracht der Gegenseitigkeit zwischen Einzelwesen und Gattung, zum Schaden der Gattung selbst ausschlagen; wie der umgekehrte Zwiespalt und Widerspruch Unsegen stiftet, wenn nämlich eine unlautere, befangene oder einseitige Erkenntniss einem vor der bessern Einsicht und Vernunft berechtigten Begehrungstriebe, Gefühls- und Gemüthsdrange Gewalt anthut, ihm die Unlust und das Widerstreben als Pflichtgebot auferlegt, und das Sichentscheiden und -bestimmen nach der natürlichen Regung zum Verbrechen stempelt. Der Mensch ist und wirkt nur wahrhaft glücklich, seinem Wesen und seiner Idee gemäss, wenn sein sinn-

liches Vergnügen mit dem von der Vernunft als gut Erkannten zusammenfällt.

Mit gutem Grunde behauptet Cartesius [1]): „Unsere Leidenschaften sind von Natur alle gut und werden nur böse durch Missbrauch oder Uebermaass.“ Dieser Missbrauch, dieses Uebermaass, tritt ein, sobald die selbst auf das Gute gerichteten Begierden oder Leidenschaften in *Suchten* ausarten. Nur dadurch büsst die edle, höhere Zwecke erstrebende Leidenschaft ihren idealen, d. h. nach einem allgemein Guten trachtenden Charakter ein, und siecht und suchtet in Verselbstung hin. Denn „Sucht ist das Intensivum von siechen“. Sucht wurde ehedem für „Seuche“ gebraucht. Als Sucht wird auch nur die Leidenschaft zur *Seelenkrankheit*. Die Leidenschaft, als höchste Seelenerregung voll Spannkraft und Energie, strebt nach aussen; ist wesentlich von expansiver Natur und so wenig selbstsüchtig, dass sie, selbstvergessen, hervorbricht und in Lebensüberfülle kraftfreudig dahinstürmt. Die innerhalb ihres engen, leiblichen Selbst und dessen Begehrungen wirksame Eigenliebe kann sich daher nur zur Selbstsucht, nicht aber zur Leidenschaft, steigern; nach Art von organischen Krankheiten, die ihre auf Zerstörung abzielende Thätigkeit im Innern concentriren, und wie ein Wurm im Marke zehren. Dagegen der auf die Mitwelt wirkende und von ihr bestimmte, folglich aus sich herausgehende und zum socialen Bedürfniss erweiterte Selbsttrieb, als Ehr- und Ruhmliebe zu thatenbegeisterter Leidenschaft sich aufschwingt, deren Seelenkrankheitszustand die Ehr- und Strebsucht bildet, wo das Leiden und Leidenschaffende überwiegt und das thatkräftige Moment beherrscht und verdunkelt: Ein wesentlicher Punkt, vom grössten Einfluss auf die Tragödie, da er, unseres Erachtens, den zwischen Drama und Epos obwaltenden Unterschied, in Bezug auf Handlung, Charakter und Leidenschaft, bestimmt. Der Thatendrang, das thatbegeisterte, heroisch entflammte Handeln ist episches Handeln; der Thatenheld der wesentlich epische Charakter, und sein Pathos, „der lockende Ruhm“, „der brausende Muth“; der *active* Heroismus, eine vorzugsweis epische Leidenschaft; ein Tapferkeitspathos, das, noch in voller Einheit mit dem nationalen Pathos,

1) De passionib. animae. Artic. 211.

dem kriegerischen Unternehmungsgeiste seines Volksstammes, aus diesem Einheitsbewusstseyn die siegesfreudige, todeskühne Ruhmesbegeisterung schöpft. Im Gegensatz hiezu stellt das heroische Drama, die Tragödie, den Bruch jenes Einheitsbewusstseyns dar; den tiefen, zwischen dem individuellen und nationalen Heroismus ausgebrochenen Conflict; den Abfall des heroischen Subjects von dem substantiellen, in der sittlichen Bestandheit, in dem Ethos seines Volkes wurzelnden Heroismus, der aus der Stammesidee das Heldenmark seiner Thatkraft gewinnt. Die Tragödie ist nicht der Schauplatz für die Ruhmesthaten des Helden, und weit entfernt, dessen Verherrlichung aus ihrer Zweckidee zu entfalten, stellt sie vielmehr, ihrem Wesen getreu, seinen Abfall vom epischen Heldenwesen und die Sühne dieses verhängnissvollen Zwiespaltes dar. Das tragisch dramatische Handeln wird sich daher als ein durch und durch leidvolles, von dem Bewusstseyn jenes Bruches durchdrungenes und durchsiechtes Handeln, wird sich als ein Seelenkrankheitsprocess entwickeln. Nicht in der Weise etwa nur, dass das Leid als Folge einer heroisch beherzten Missethat erschiene, als Reue und nachträgliche Gewissensqual und Zerknirschung. Vielmehr wird das Handeln selbst aus einem gebrochenen, ethisch zerrütteten Gemüthe, aus einer sittlich kranken Seele, einer tragischen Geistesstimmung entspringen, und in jedem Momente diese Bedrängniss athmen. Das Handeln selbst wird als ein tiefes Leiden, als keine That, sondern als Unthat eben, und im Charakter einer solchen, sich offenbaren, ganz und gar von Unseligkeit erfüllt; mag es sich auch scheinbar, wie bei Richard III. z. B., dem heroisch unbeirrbarsten aller dramatischen Wütheriche, mit dem trügerischen Gleichmuth eines scherzhaften, und nur um so verrätherischern Humors bemänteln, und den Frevler selbst berücken, blenden und betäuben. Wir können diesen wichtigen Unterschied hier nur berühren. Im Verlaufe unserer Geschichte wird er sich thatsächlich an ganzen dramatischen Gruppen bewähren; und das Verkennen dieses Unterschiedes und Verwechseln des heroisch activen, des eigentlich epischen, Handelns mit der dramatischen Leidenshandlung, es wird sich uns als ein Hauptgrund der Schwäche der modernen Tragik im Vergleich zu der der Griechen und Shakspeare's, ergeben.

Gegen die maasslose Eigenliebe in allen Formen der Selbst-

sucht, sie erscheine als Hochmuth, Selbstüberhebung, Machtgier, Besitzes-, Ehr- und Herrschsucht, tritt das Allgemeine, die Gesellschafts- und Gattungsidee, in der Vollrüstung ihrer Institutionen, tritt die öffentliche Vernunft, die Sittenlehre, die Wissenschaft und die Kunst, treten all' diese Gottesstreiter für Herstellung des gesetzlichen Maasses der Triebe und Begierden, vor allem im Drama als Schicksal in die Schranken, das bei Aeschylos identisch ist mit dem Vernunft- und Vergeltungsgesetz. Aus sämmtlichen Ethiken des Alterthums ragt die des Aristoteles als die einzige hervor, welche, ausgehend von der Berechtigung der Triebe, die richtige Mitte (μεσότης), das durch die praktische Klugheit geregelte Maasshalten zwischen den Extremen des Zuwenig und Zuviel der Affecte, als ethische (praktische) Tugend bezeichnet und feststellt[1]; im Unterschiede von den logischen, den durch das Wissen vermittelten Tugenden; Weisheit, Einsicht, Erkenntniss u. s. w., wohin Aristoteles auch die Kunstfertigkeit, τέχνη, zählt. Danach hat er auch die Tugend- und Affectentafel in seinen Ethiken entworfen. Seine berühmte Katharsis ist nichts Anderes, als eine von dem musikalisch poetischen Rhythmus der dramatischen Leidenschaftsbewegung bewirkte Stimmung des Gemüthes zum Maassgefühl, dem musikalischen Sinne gleichsam für praktische Tugend; nichts Anderes als eine Ausgleichung der aufgeregten Affecte, der in Widerstreit gesetzten πάθη, und Einstimmung derselben zur Sympathie mit dem sittlich Guten und Schönen. Die Katharsis bedeutet eine Umstimmung des orgiastisch aufgestürmten, wie durch bakchisches Flötenspiel[2]) leidberauschten, schmerzenstrunkenen Pathes zum beruhigten Ethos; aber zu einem für sympathische Regungen empfänglichen, geläuterten Ethos. Sie bedeutet die Sänftigung der überwältigenden Betrübniss und Trauer, des überwallenden, durch tragische Erschütterungen gefachten Kummers und Unmuths zu dauernder Feinfühlsamkeit und Empfänglichkeit für menschliche Geschicke, menschliches Leid und Unglück. Die Katharsis will nichts Anderes besagen, als eine kunstgemässe Temperirung und Beruhigung des tragisch aufgeregten Gemüths zu einem tragisch geweihten Innern, d. h. zu einer sittlich ern-

1) Eth. ad Nic. II, 6. — Polit. VIII, 7.

sten, harmonischen Seelenverfassung. Die Katharsis bewirkt gleichsam eine Gemüthsumstimmung aus der phrygischen Tonart in die dorische; aus dem threnetisch orgiastischen Charakter der Aulodik in die ethische Rhythmik des kitharodischen Spiels, das Apollo erfand, wie Pindar singt [1], „um feierliches Gesetz in das Herz einzuführen.“ Eine Umstimmung bezweckt die Katharsis aus der Dionysos-Erregung in die Apollinische Gemüthsverfassung; aus dem systaltischen, zu Wehmuth und Trauer aufregenden Tropos, oder aus dem entgegengesetzten, dem „ausdehnenden“ (diastaltischen), das Erhabenheitsgefühl in die Seele schauernden Klangeschlechte in den beruhigenden (hesychastischen) Tropos, welcher die mittlere Weise der Melopöie bezeichnet, deren ethische Wirkung heitere Ruhe ist und Wohlordnung des Gemüths.

Durch welchen Affecten-Rhythmus lässt nun der grosse griechische Denker diese Umstimmung bewirken? durch den Rhythmus jener beiden Grundaffecte, die wir schon aus dem ursprünglichen Wahrnehmen und dem gegenseitigen Verhalten von Natur und vorstellendem Bewusstseyn haben ableiten können. Es sind dies die beiden, in der Katharsisfrage berufensten aller Affecte, die, als tragische Empfindungen, nicht weniger Gemüther bewegt, als Schulköpfe erhitzt haben. Es sind dies die beiden Affecte, Mitleid und Furcht, Eleos und Phobos, deren ersterem, dem Eleos, von allen Hellenen die Athener allein einen Altar setzten. [2]) Dem Phobos, der Furcht, errichteten, auf Geheiss des delphischen Gottes, die Korinthier eine Statue, als Sühne des an Medea's Kindern verübten Mordes. [3]) Aristoteles lässt also die tragischen Gemüthsbewegungen, die Leidgefühle, die Pathemata, durch zwei andere Affecte, homoiopathisch gleichsam, reinigen und mässigen; ausdrücklich *δι' ἐλέου καὶ φόβου* [4]), mittelst dieser Gemüthsbewegungen; Mitleid und Furcht; fälschlich Leidenschaften genannt, nicht blos dem schon von Kant zwischen Affect und Leidenschaft angegebenen mehr negativ bestimmten Unterschiede zufolge [5]); sondern desshalb fälschlich durch „Leidenschaften“ verdeutscht, weil beide Affecte, Furcht und Mitleid, mehr Reflexstimmungen, als

1) Pyth. 5, 63. — 2) Wessel ad Diodor. 13, 22, p. 559. — 3) Pausan. Corinth. c. 3. — 4) Poet. VI, 2. — 5) Anthropol. §. 64.

aufregende Triebe und Begehrungen sind; beide mehr Gemüthszustände, als Begierden; mehr auf das Innere, als Corrective des übermässigen Selbsttriebes, wirkende Affecte sind, als dass sie dessen Befriedigung erstrebten. Auf das richtige Maass zurückgeführt, erscheinen Furcht und Mitleid mehr als leidsame Seelenzustände, denn als Fertigkeiten, und gelten dafür auch dem Aristoteles als ethische „Mitten"; es sind nicht sowohl Tugenden als Regulatoren und Stimmungsaffecte zur Tugend. Sie stimmen die selbstsüchtigen Triebe zu geselligen Tugenden um, und fallen unter die Mittelzustände jener Betrübnisse, welche die Eudemische Ethik [1]) und die Grosse Ethik [2]) *μεσότητες παθετικαί* nennen, wohin u. A. auch die Scham (*αἰδώς*) und der „gerechte Unwille" (*νέμεσις*), die „sittliche Entrüstung", gehört, die Mitte haltend zwischen Neid (*φθόνος*) und Schadenfreude (*ἐπιχαιρεκακία*): Affecte, die sich alle auf Freude oder Schmerz über das, „was Anderen widerfährt," beziehen. Furcht und Mitleid sind zwar in dieser Gruppe nicht mitaufgezählt; dass sie aber hier einzuordnen, lässt sich aus Andeutungen folgern, die sowohl an dieser Stelle, wie auch in einer andern Schrift des Aristoteles, als ergänzende Begriffsbestimmungen gegeben werden. So bezeichnet er hier die *αἰδώς*, das Schamgefühl, als eine Furcht vor Schmälerung des guten Rufs. Furcht mache blass, Scham roth, beide aber seien verwandte Affecte, sympathetische Kümmernisse, die Scham als Befürchtung eines bevorstehenden Uebels, einer Rufesschmälerung (*ἀδοξία*); die Furcht selbst, nach der bekannten Erklärung in der Rhetorik [3]), eine Betrübniss (*λύπη*) oder Beunruhigung (*ταραχή*), entspringend aus der Vorstellung eines noch bevorstehenden Uebels, einer drohenden Gefahr *κίνδυνος φοβεροῦ πλησιασμός*). Die andere Ergänzungsstelle befindet sich in der Rhetorik [4]), wo als das Gegentheil des gerechten Unwillens das M i t l e i d genannt wird. Das Gegentheil: als lieb- und hülfreiches durchaus sympathetisches Mitgefühl mit eines Andern Leid und Unglück, das ihn schon betroffen (*ὅταν πλησίον φαίνηται* [5]). Hierzu tritt die sympathetische Wechselbeziehung, die zwischen den beiden Affecten, Furcht und Mitleid, selber obwaltet, wie bei keiner der andern Gemüthsperturbationen oder Leidgefühle (*πάθη*).

1) 3, 7. — 2) 1, 34. — 3) II, c. VI, 1. — 4) 11, 8. — 5) Rhet. II, 10, 1.

Eine tiefbedeutsame Wahlverwandtschaft, vermöge welcher sie, ähnlich den Ergänzungsfarben, sich gegenseitig hervorrufen und fordern, was Aristoteles von allen Psychologen zuerst ermittelt [1], und Lessing in der Dramaturgie [2]) am scharfsinnigsten und gründlichsten erörtert. Ein wichtiges Moment kommt bei diesen zwei Affecten noch in Betracht, dass nämlich der eine derselben, die Furcht, auf das Kommende; der andere, das Mitleid, auf unmittelbar Gegenwärtiges gerichtet; beide mithin wesentlich dramatischer Natur sind; Affect-Reflexe gleichsam der dramatischen Bewegung. Tragisch-kathartische Affecte sind sie aber wesentlich dadurch, dass einerseits die Furcht, wie schon bemerkt, bis zur Schauderahnung eines erhaben Gesetzlichen in der Natur, bis zum Innewerden eines unentrinnbaren Causalitätsgesetzes, sich zu steigern vermag; und aus einem an sich, als Abscheu gegen alles, was sie erregt, dem Hass verwandten Affecte von contractiver, der Frostempfindung analoger Natur, sich zu ehrfurchtsvoller Anerkennung eines göttlichen Waltens läutert. Ein tragisch-kathartischer Affect ist andererseits aber auch das Mitleid, welches, von expansiver Natur, wie die Liebe und die Wärme, als allgemeines Liebesgefühl empfunden wird: ein innerer Aether gleichsam, erzitternd als wehmuthvolle Rührung; das schmerzlich süsseste Mischgefühl von Lust und Unlust, von Liebesleid und Lust; als innigste, in die Seele der allgemeinen Menschlichkeit selber überwallende Sympathie. Entsprechend den zwei, von Malebranche und Hutcheson, als primitive, angenommenen Leidenschaften: Liebe und Hass, dürfen uns Mitleid und Furcht als die zwei primitiven und vorzugsweise tragisch-kathartischen Affecte gelten, die alle andern in sich begreifen. Sie wirken nicht nur in Bezug auf alle übrigen, derartigen" (*τοιούτων*) Leidenschaften und Gemüthsbewegungen kathartisch: Mitleid und Furcht vollziehen auch an sich selber jene Läuterung, indem sie eine ursprünglich beschränkte Beziehung auf sich und andere, die noch in Form einer unmittelbaren Naturerregung, einer noch unfreien Sympathie und Antipathie sich äussern, durch die tragische Kunst und in der rhythmischen Atmosphäre gleichsam musikalisch-poetischer Nach-

1) Das. II, VI, 4. — 2) Werke. Bd. VII. Hamb. dramat. 74. Stück ff. Lachm.

ahmung, zu heiliger Gottesfurcht und reiner Menschenliebe weihen und verklären.

Das in Form und Wesen dramatisch Kathartische beider Affecte erhellt für uns auch aus ihrer formellen Bewegung. Sehen wir, wie diese erfolgt: Das herankommende Uebel, das die uns sympathische Person nur erst bedroht, erweckt unsere Furcht, dass es eintreffen könnte; und erregt, eingetroffen, unser Mitleid. Im Verhältniss als die Gefahr herannaht und die Furchtempfindung steigert, geht dieselbe in Mitleid über. In dem Augenblicke, wo das nahende Uebel ein gegenwärtiges geworden, und die gleichmässig wachsende Furchtempfindung ihren höchsen Punkt erreicht hat, bis zur Schreckempfindung gediehen ist, in diesem Augenblicke tritt die Wandelung ein. Die beiden Leidgefühle tauschen ihr Wesen, schlagen polarisch gleichsam in einander um. Es ist der Schmelzpunkt, wo die starre Furcht in Mitleid schmilzt. Furcht und Mitleid erweisen sich also in ihrem innersten Wesen identisch. Furcht ist, so zu sagen, kommendes Mitleid; Mitleid gegenwärtige Furcht. Furcht: verlarvtes Mitleid; Mitleid: entlarvte Furcht. Die Bewegung dieses Uebergangs in einander ist demnach eine Wandelungs- eine Kreisbewegung. Die Bewegung beschreibt den dialektischen Zirkellauf, die dramatische Kreislinie. Die beiden Affecte, Furcht und Mitleid, empfinden wir als gegenseitiges Werden. Und der Mittelpunkt dieser Kreisbewegung, aus welchem sie beschrieben wird? Das Ursachsmoment, um das sie sich bewegen, und auf das sie, als ihr Centrum, gravitiren? Dieser Mittelpunkt, dieses Ursachsmoment ist, selbstbegreiflich, die Gefahr; aber Gefahr, keine von Ohngefähr; Gefahr, als ein Causalmoment eben; causalitätsgesetzlich, d. h. in sich gerecht und vernünftig. Mit andern Worten: Gefahr aus Schuld, und Selbstverschuldung entsprungen; aber mehr in Folge menschlich allgemeiner, von einem leidenschaftlichen Triebe gefachter Fehlbarkeit, als durch particuläre Bosheit und tückevollen Frevelmuth verschuldet. Und so nur ist dieses Causalmoment das Centralfeuer gleichsam, das die beiden Affecte zu tragischen läutert: die Furcht, zur heiligen Scheu vor einem gesetzlichen Walten; das Mitleid, zum Erbarmen mit Menschenfehl und Vergehen; zu der Stimmung, worin das Herz betet: Vergieb uns unsere Schuld, als wir auch vergeben unsern Schuldigern. Für

die antike Tragödie ist dieses Central-Läuterfeuer der Sonnenpunkt, das *λογικόν*, das Apollinische, das ethisch-göttliche Maass, die goldene „Mitte.“ So erweisen sich die beiden Läuterungsaffecte, Furcht und Mitleid, als die Wesensmomente, die zwei Wurzelkeime, aus denen sich das Drama entfaltet. Die Aristotelische Katharsis der Gemüthsbewegungen, mittelst der beiden allgemein menschlichsten Affecte, die Reinigung der beiden kathartischen Affecte mit einbegriffen, und die durch Nachahmung bewirkte ideale Luststimmung (*τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητήν*[1]) — dieser Gedanke ist der glänzendste in der ganzen philosophischen Aesthetik und ihre fruchtbarste Entdeckung.

Nicht dass Aristoteles die „Katharsis“ erfunden hätte. Wort und Begriff reichen über die ältesten schriftlichen und steinernen Urkunden hinaus. Obiger Erörterung zufolge dürfen wir sogar den Läuterungsbegriff thatsächlich von der Natur selbst, in ihrer Verinnerlichung zum menschlichen Bewusstseyn, Denken und Begehren, von Urbeginn an verwirklicht, als einen urweltlichen Act einer Natur-Katharsis und Vergeistigungssühne betrachten. Ein urewiges Welterschaffungs-Drama, Natur-Mysterie und Passionsspiel, worin Goethe's Spruch: „Wir leiden Alle am Leben,“ sich als dramatischen Bewegungs- und Schöpfungsprocess in Handlung setzt, und dieser Process in der ewigen Wiederherstellung der Gottesidee seine kathartische Beruhigung findet. Unser grosser Dichter-Weise hat diesen Schöpfungsprocess als eine ewige Opferfeier und Wesensverklärung der Natur in einem seiner wunderbarsten Gedichte „Weltseele“[2]) verherrlicht. Auf den Ruf: „Begeistert reisst euch durch die nächsten Zonen in's All und füllt es aus,“ vollenden die weltbildenden Mächte das Schöpfungswerk bis auf die Thierwelt:

> Nun glühen schon des Paradieses Weiten
> In überbunter Pracht. . . .
> Wie regt sich bald, ein holdes Licht zu schauen,
> Gestaltenreiche Schaar,
> Und ihr erstaunt, auf den beglückten Auen,
> Nun als das erste Paar.

---

1) Poet. 14, 5. — 2) W. II, 286.

Die Demiurgen, die weltbildenden Geister, staunen ihr Werk an, „als das erste Paar“:

> Und bald verlischt ein unbegrenztes Streben
> Im sel'gen Wechselblick.
> Und so empfangt, mit Dank, das schönste Leben
> Vom All ins All zurück.

Den Kerngedanken zu Goethe's herrlichem Schöpfungsliede finden wir schon bei Schiller in einem seiner ersten Jünglingsgedichte, „Das Geheimniss der Reminiscenz“, wo Goethe's „erstes Paar,“ in welchem sich die ganze Schöpfung selig beschaut und spiegelt, der Dichter selbst und die Geliebte sind, deren weltbildende Geister, noch durch den Weltraum ergossen, als wirkend und schaffend, im Sinne Platonischer Erinnerung (Reminiscenz) an den ehemaligen göttlichen Weltseelen-Ursprung, geschildert werden:

> Und in ewig festverbund'nem Wesen,
> Also hab' ich's staunend dort gelesen,
> Waren wir ein Gott, ein schaffend Leben,
> Und uns ward, sie herrschend zu durchweben,
> Frei die Welt gegeben.

Unsere Ausführung darf sich aber auch auf Belege und Zeugnisse geschichtlicher Ueberlieferungen berufen. Der Katharsis-Begriff im hieratischen Sinne ist uralt; ist Orphischen oder ägyptischen Ursprungs, was, Herodot zufolge, ein und dasselbe. Wir glauben auch diese hieratische Katharsis in unsere Erörterung aufnehmen zu dürfen, weil sie im innersten Wesen mit Aristoteles' tragischer Katharsis, wie sich zeigen wird, übereinstimmt. Homer kennt diese Schuldreinigung nur als Sühne eines freiwilligen Mordes, welche, nach Lobeck [1]), nur in einer Geldbusse bestand. Die Stellen [2]) sprechen auch blos von Flucht und Abfindung durch das Buss- oder Wehrgeld (*ποινή*). O. Müller hielt dagegen die Reinigung für „selbstverständlich“. [3]) Sicher ist, dass *καθαίρειν* bei Homer durchweg den gewöhnlichen Sinn von Reinspülen mit Wasser hat. [4]) Für Reinweihen im gottesdienstli-

1) Aglaoph. p. 300. — 2) Il. II, 667. XIII, 695. XV, 335. — 3) Eumenid. S. 136 ff. — 4) Od. XX, 152. XXII, 439.

chen Sinne, als Lustration, braucht er *ἀπολυμαίνεσθαι: οἱ δ' ἀπολυμαίνοντο.* [1]) In dem Hymnos an Apollon ist *καθαρῶς* schon mit „lauter,“ „heilig“ (*ἁγνῶς*) verbunden. Die Götter, heisst es dort [2]), wuschen den Phoibos mit „schönem Wasser heilig und rein“ (*ὕδατι καλῷ Ἁγνῶς καὶ καθαρῶς*). Derselben Verbindung begegnen wir bei Hesiod. [3]) Ebensowenig weiss Homer von einem Zeus Meilichios (Beschützer des Sühnopfers); noch von einem Zeus Katharsios, dessen Statue zu Olympia in der Nähe des Zeus Meilichios stand, wie Lobeck bereits in einer Dissertation (1826) bemerkte. [4])

Als erstes Beispiel einer Heroen-Blutsühne nennt O. Müller [5]) den Phlegyerfürsten Ixion, den keiner der Götter und Menschen, wegen der Ermordung seines Schwiegervaters, sühnen wollte, bis Zeus sich seiner erbarmt und ihn „gereinigt.“ Herakles unterzieht sich mehr als einmal der Reinigung wegen Blutschuld, und büsst den Todtschlag mit freiwilliger Knechtschaft. In einem der nachhomerischen, sogen. kyklischen Epen, in der Aethiopis des Arktinos, wird Achilleus, wegen des Mordes von Thersites, gesühnt. Die Sühnungen des Orestes, Alkmäon, Oedipus, bilden gleichsam ein trilogisches Katharsis-Thema der grossen hellenischen Dichter-Trias. Städte-Reinigungen durch *καθαρμοί* (Sühnelieder) erwähnt zuerst Hipponax. [6]) In den Reliqu. *τῶν καθαρμῶν* [7]), oder in den von Simon Karsten herausgegebenen Reliquien [8]) befinden sich die Fragmente solcher *καθαρμοί* oder Carmina lustralia, womit Empedokles (Ol. 80 = 460 v. Chr.) in Städten umherzog, und seine Sühn- und Bussgesänge als „unsterblicher Gott“ der Bevölkerung feilbot, gegen alle möglichen Seelen- und Körperleiden, Frevel und Sünden, zur Sühne der Götter und Strafabwendung: V. 393 ff. (bei Karsten) — *ἐγὼ δ' ὑμῖν θεὸς ἄμβροτος οὐκέτι θνητὸς Πωλεῦμαι* — „Ich bin euch ein Unsterblicher, kein sterblicher Mensch mehr. Ich gehe umher von Allen geehrt, von Diademen bekränzt und grünenden Kronen . . . Es folgen mir Tausende fragend, welches der Weg sey zum Heil. Andere, bedürfend der Weissagungen. Andere mannigfaltige

---

1) Il. I, 314. — 2) V. 120. — 3) Op. et D. 335. — 4) De Orph. aetat. Dissert. III, p. 6. — 5) a. a. O. — 6) Fragm. 50 Bgk. — 7) F. S. Sturz. 1805. — 8) Philos. veter. Reliquia etc. 1838.

Krankheiten heilende Reden erkundend. Aber was halte ich darauf, als ob ich etwas Grosses thue, dass ich so unter sterblichen verderbenden Menschen verweile" . . . Das klingt marktschreierisch freilich und im Ausruferstyl der Quacksalber, eines Dulcamara oder griechischen Ablasskrämers, wie Tetzel. Eine solche Ansicht von Empedokles würde sich aber schwer versündigen an einem Manne, dessen Lehre und Leben sich eines Dichter-Weisen würdig erzeigte. Den quacksalberischen Charlatanismus überliess er den Staatsmännern und Gesetzgebern der Folgezeit, die keine Dichter und Philosophen, oder auch, als solche, Charlatane waren und, wenn sie sich dann zu Staatsmännern aufwarfen, nur das Geschäft forttrieben. Empedokles dagegen half in seiner Vaterstadt, Agrigent, die Alleinherrschaft, die stets in Gewaltherrschaft ausartet, abschaffen und brachte es dahin, dass Agrigent sich eine freie Verfassung und gleiche Rechte allen Bürgern gab.[1] „Und als die Verehrung seiner Mitbürger so hoch stieg, dass sie ihm die Krone anboten, schlug er sie aus und lebte ferner als Privatmann".[2] Selbst in der Philosophie erwies er sich als scharfsinnigen Denker und brachte, wie Aristoteles[3]) ihm nachrühmt, ein neues Moment in dieselbe, indem er die Gegensätze des Heraklit (500 v. Chr.), den als Freundschaft und Feindschaft bezeichneten Widerstreit der Dinge, durch die Vermischung seiner vier Elemente ausglich, wodurch das Einheitsprincip in das Allfliessen des Heraklit hineinkam und die sich feindlich Entgegengesetzten zuerst als das Böse und das Gute, „als die absoluten Principien" bestimmt wurden und eine ethische Bedeutung gewannen.[4] So viel im Vorbeigehen zum Verständniss jener fahrenden Städte-Sühnärzte, in deren Reinigungsliedern Mantik und Heilkunst noch verschwistert waren, und die Seelenläuterung mit der ärztlichen Behandlung Hand in Hand ging. Jedenfalls würde Aristoteles in diesem Bunde von Seelen- und Körperheilung eine nähere Verwandtschaft mit seiner tragischen Reinigung der Leidenschaften, als in der Erklärung erkennen, welche in einer 1858 erschienenen Schrift[5] Herr Jacob Bernays von der Aristotelischen Ka-

---

1) Diog. Laert. VIII, § 72. — 2) Das. § 63—66. — 3) Metaph. 1, 3. — 4) vgl. Hegel's W. Bd. XIII. Gesch. d. Philos. I, 358 ff. — 5) Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkungen der Tragödie. Breslau 1858.

tharsis gab. Herr Jacob Bernays bewirkt an der Katharsis des Aristoteles eine umgekehrte Katharsis auf eigene Hand, indem er aus ihr die Seelenreinigung gründlich ausfegt, und nur eine der Körperreinigung durch Arzneimittel analoge bestehen lässt. Herrn Bernays zufolge ist die tragische Katharsis nicht mehr und nicht weniger „als eine Entladung sollicitirter Affectionen,“ ähnlich der durch drastische Mittel bewirkten Entleerung, wonach Furcht und Mitleid den Purganzen beizuzählen wären. Solche Wirkung mag mehr als eine Tragödie schon hervorgebracht haben; schwerlich aber möchte sie Aristoteles an den Tragödien des Sophokles erprobt haben. Seine Poetik würde wahrscheinlicher sich von Herrn Bernays' Erklärung ab- und zu seiner Ethik hinwenden, mit König Lear's Bitte an den Apotheker: „Gieb etwas Bisam, guter Apotheker, meine Phantasie zu würzen.“

Aristoteles' Forderung der Katharsis von der Tragödie, heisst es S. 172, ging nur dahin, dem Zuschauer einen Stoff zu bieten, „an dem er die Doppelempfindung von Mitleid und Furcht auslassen könne.“ Ist denn aber „auslassen“ schon „reinigen“? Lässt man nicht auch beim Anblick wirklicher Leiden diese Empfindungen aus? Und bei einiger Uebung mit Behagen, mit dem Vergnügen eines Erleichterungsgefühles aus? Ungenirt zieht Herr Bernays (S. 176) die Consequenzen seiner Behauptung selbst, und verdeutlicht sie durch den nämlichen Vergleich, den er eben brauchte. „Wie kathartische Mittel dem Körper dadurch Gesundheit schaffen, dass sie den krankhaften Stoff zur Aeusserung hervordrängen“ — horribile dictu! — „so wirken die rauschenden Olymposweisen sollicitirend auf das ekstatische Element“ u. s. w. Von der Furcht wären noch allenfalls dergleichen Wirkungen zu begreifen. Man hat Beispiele, wo dieser Affect seine kathartische Kraft, ganz nach Herrn Bernays' Theorie der tragischen Reinigung, bethätigte. Vom Mitleid aber ist kein einziger solcher Fall bekannt. In Beziehung auf diesen Affect hat Herrn Bernays' Erklärung der Aristotelischen Katharsis noch den Beweis zu liefern.

Dass man aber ja nicht dem Erklärer irgend welchen Hintergedanken an eine, Seele und Gemüth fördernde Nachwirkung von der tragischen Katharsis in den Schuh schiebe! Eine solche heilsame Nachwirkung für Geist und Gemüth können nur kurzsichtige und zurückgebliebene Moralisten, wie Lessing einer war, von der tragischen



Katharsis erwarten. Die des Hrn. Bernays ist eine Katharsis, welche ihre Reinigung rasch wie ein laufendes Geschäft abmacht, und dann nicht weiter daran denkt. „Dass die auf den Menschen eindringende Empfindung — für Augenblicke in lustvolles Schaudern ausbreche" — und die Lust ist gebüsst! „Einem solchen ekstatischen Aufwallen kann der Philosoph eine dauernd bessernde Kraft nicht beilegen" — der Philosoph! Ja wohl der Philosoph des grobsinnlichen, bis zum Ekel frivolen Kunstbegriffs von Gestern. Der Aesthetiker der Dramatik und Tragik unserer Zeit, der den Kunstgenuss wie jedes andere Naturbedürfniss erledigt, und an Tragödie und Lustspiel nur seinen lustvollen Kitzel „auslassen" will, dessen lediglich als Erleichterungswohlgefühl nachwirkende Befriedigung der einzige Zweck ist, den die Kunst überhaupt, und die dramatische insbesondere, zu erstreben und zu erfüllen hat. Eine anderweitig dauernde bessernde Kraft kann „der Philosoph" aus dieser Kunstschule der tragischen Katharsis nicht beilegen. Wohl aber möchte dies der Philosoph können, der einem Volke angehörte, welches seine Kunst und sein Staatsleben gerade auf diese „bessernde Kraft," auf diese ethische Gemüthsverfassung, gründete. Wohl aber der Philosoph, der seine Politik, auf welche sich diese Abmachungs-Katharsis so oft beruft, im Zwecke der sittlichen Seelenerziehung schrieb, und selbst die orgiastische Ekstase durch die Kunstwirkung zu einem Erziehungsmittel geläutert wissen will.

In der Abhandlung de morbo Sacro eifert Hippokrates [1]) gegen jene Zauber- und Beschwörungslieder, womit Schwermuth und ähnliche Gemüthsleiden, in Folge von Gespensterfurcht, geheilt werden und bezeichnet den Gebrauch der Katharmoi als das Unheiligste und Gottloseste (*ἀνοσιώτατόν γε καὶ ἀθεώτατον ποιέουσιν*). „Statt dessen," fügt Hippokrates hinzu, „sollten die Heilsbedürftigen lieber die Tempel besuchen und die Götter um Vergebung ihrer Schuld anflehen." Einen Frevel entgegengesetzter Art, eine noch gröbere Versündigung an dem Geiste tragischer Kunstwirkung würde der grosse Arzt von Kos in der Zurückführung der Aristotelischen Reinigung auf die klysterische des Herrn Bernays zu rügen finden.

---

1) Oper. ed. Foes. p. 303.

Die mantisch-therapeutischen Lustrationen des Empedokles, mittelst Sühnelieder, von denen wir sprachen, sind aber nur das Erbe und Vermächtniss weit älterer Beschwörer, Mantiker und Chresmologen: der sogen. vorhomerischen Barden und Seher: des Bakis z. B., von welchem Herodot [1]) eine Weissagung anführt, und an dessen Orakeln Plutarch den ethischen Gehalt hervorhebt. [2]) Ausführliches über ihn findet sich bei Pausanias im 4. und 10. Buch. Uns geht hier nur die Nachricht des Theopompos an [3]): Bakis habe die lakonischen Frauen, die an Seelenkrankheiten litten, mit Weihgesängen geheilt und gesühnt. Von dem ältesten Musäos, einem Schüler des Orpheus, wurden ähnliche Weihhandlungen (*τελεταὶ καὶ καθαρμοί*) berichtet. Die Bezeichnung *τελετή*, „Vollendung", ist von Bedeutung, da sie auf die von den Weihen an den Individuen bewirkte religiöse Förderung und Vollendung zielt. [4]) Von der Bakchischen Weihe kommt das Wort zuerst bei Hesiod vor. Der Stoiker Chrysippos braucht es zur Bezeichnung der „vollendenden" Einsicht in die letzten Gründe. Für Lobeck, der es initia übersetzt in dem Sinne von „geheimer Gottesdienst," den es bei Varro und Cicero hat, schliesst es zugleich den in jenen Weihungen liegenden Nebenbegriff eines „neuen Anfangs," einer Wiedergeburt, ein: Ein Grundgedanke, der auch die christliche Heilslehre durchdringt und eine Gemüthserbauung in sich fasst, welche die Aristotelische, vermittelst musikalisch-poetischer Idealnachahmung erfolgte Katharsis ebenfalls bezweckt und bewirkt, wenngleich in Form der ästhetischen Erbauung; der Erbauung eines für das Gute und Schöne, d. h. für die Empfindung des Göttlich-Menschlichen empfänglich gearteten, mithin ethisch-religiös gestimmten Gemüthes.

Wir erinnern noch an den, nächst Orpheus, ältesten dieser Priester-Sänger und Seelen-Heilkünstler: den Melampus, der ein Schüler des Kadmos genannt wird und den Homer, von allen mythischen Chresmologen der Vorzeit, allein erwähnt [5]), ohne aber seiner Katharmoi zu gedenken, unter denen die im Tempel der Diana zu Argos bewirkte Heilung der Töchter des Prötos vom Wahnsinn obenan steht. Melampus brachte die Heilung dadurch

---

1) VIII, 120. — 2) de mulier. virtut. p. 243 B. — 3) ap. Schol. Aristoph. Av. 962. — 4) Böttiger's Kunstmythol. II, 252. — 5) Od. XV, 225.

zu Stande, dass er den Bakchischen Tanz und die Bakchische fanatische Aufregung einführte[1]: ähnlich also, wie Aristoteles in der Polit. die musikalische Katharsis auffasst.[2])

Wichtiger für unsern Zweck sind die Reinigungen der Götter selbst, vor Allem die des Apollon vom Morde des Python, und des Dionysos von der Wuth der Bakcheia[3]), weil diese Götter-Sühnen. Anlass zur Stiftung ihrer Sühnfeste gaben, und zu den an diesen Festen mimetisch verbildlichten Darstellungen jener Sühnen: Der Apollo-Sühne an dem Feste Delphinia; der Dionysos-Sühne an bestimmten durch Chor-Darstellungen gefeierten Jahreszeiten, die sich im Verfolge zu den attischen Dionysien ausbildeten, den eigentlichen Festzeiten der dramatischen Spiele.

Hier aber müssen wir die tiefere Wurzel all' dieser Katharsen berühren, so weit es unsere Aufgabe erheischt. Diese Wurzel ist in den ägyptischen und phrygischen Geheimweihen zu suchen. Wir sprechen von den ägyptischen zuerst, auf die uns der zuletzt erwähnte Arzt-Wahrsager und Epode, Melampus, hinführt, der in die Geheimlehren vom Phönicier Kadmos eingeweiht worden[4]), welche dieser von den Aegyptern empfangen hatte. Dem Photius zufolge[5]) wäre Kadmos ein ägyptischer Auswanderer gewesen. Laut den zwei Haupturkunden der Verpflanzung der ägyptischen Geheimweihen oder Mysterien nach Griechenland, laut Herodot[6]) und Strabo[7]), hatten die Hellenen die Mehrzahl ihrer Gottheiten und deren Culte sich von den Aegyptern angeeignet. Die Bakchischen Geheimnisse, sagt Herodot[8]), sind ägyptisch. Den ägyptischen Horos nennen die Hellenen Apollon; Osiris ist auf Hellenisch Dionysos.[9]) Zu Buto befand sich ein Heiligthum mit einem Tempel der Leto und der „schwimmenden Insel" Chemnis[10]), dem ägyptischen Delos. Diese ägyptische Leto ist nur die Pflegerin von Horos (Apollon) und von Bubastis (Artemis), den beiden Kindern des Osiris und der Isis (Demeter). Dazu bemerkt Herodot[11]): „Aus dieser und keiner andern Geschichte hat Aeschylos, Euphronios' Sohn, sich Folgen-

1) Apollod. II, 2, 2. Pausan. VIII, 8. Vgl. Grote, Hist. of Gr. I, 45. — 2) VIII, 7. — 3) Apollod. III, 5, 1. — 4) Herod. II, 50. — 5) Bibl. Cod. 244. — 6) II, 48—58. — 7) XVI, p. 1105 Almelov. — 8) II, 81. — 9) Das. 144. — 10) Das. 165. — 11) Das. 156.

des entlehnt, und ist darin der einzige unter allen frühern Dichtern: Nämlich er macht die Artemis (Diana) zu einer Tochter der Demeter" (Ceres).

Aus Plutarch's Abhandlung über Isis und Osiris wissen wir, dass in Osiris die lebenerzeugende Feuchtigkeit personificirt und vergöttert ist.[1] Dionysos ist nicht blos Gott des Traubensaftes, sondern des Saftes und der Früchte überhaupt. Daher auch der nur im Feuchten gedeihende Epheu, den die Griechen dem Bakchos heiligten, bei den Aegyptern Chenostris, d. i. Osiris-Pflanze, genannt wird.[2] Horos ist die Alles belebende und nährende Atmosphäre. Der dem Osiris feindselige Typhon, die lebenstödtende Dürre, der Gluthwind der Wüste. Das Grab des Osiris bedeutet das Verschwinden der Feuchtigkeit und die Abnahme des Nils, aus Schuld des Typhon, der die ausdörrenden Passatwinde personificirt, die etesischen Winde, die in den Hundstagen 40 Tage lang wehen. Die Physiker und Mathematiker, fährt Plutarch fort, halten den Typhon für das Sonnenreich und Osiris für das Mondreich (Feuchte). Daher nennen die Aegypter den Typhon Set (Sched=Satan). Die 14 Theile, in die Osiris zerschnitten worden, bedeuten die 14 Tage, während welcher der Mond abnimmt bis zum Vollmond. Daran schliesst sich[3]) die Vorstellung von einem die Welt bewegenden Doppelprincip; die Grundlehre bekanntlich der persischen Magier. Plutarch beruft sich auch auf diese Lehre des Zoroaster und nennt Mithra das Mittelwesen zwischen Oromanes (Ormuzd) und Areimainon (Ariman). Plutarch sieht in den zwei persischen Weltprincipien, Licht und Finsterniss, die entsprechenden Naturbilder von Erkenntniss und Unwissenheit, woraus er die Folgerung zieht, dass Osiris dem Licht oder der Vernunft gleich zu setzen: *νοῦς* und *λόγος* sind die Führer der Seele zu allem Guten; sein Widersacher Typhon hingegen das Leiderzeugende, Titanische, Unvernünftige und Schreckensvolle (*τῆς ψυχῆς τὸ παθητικὸν καὶ τιτανικὸν καὶ ἄλογον καὶ ἔμπληκτον*). Auch Aristoteles bestimmt in der Ethik das Leidenschaftliche (*πάθος*) als ein *ἄλογον*, das der *λόγος ὀρθός*, der praktische Verstand, zum Gleichmaass regelt und dadurch vernünftig macht.[5]

1) Mor. de Is. et Os. Wytt. I, p. 490. 32 ff. — 2) Diod. 1, 17. — 3) Plut. a. a. O. 42. — 4) Das. 46. — 5) Eth. Nic. I, 7. VII, 6.

Den Namen Isis leitet Plutarch von dem ägyptischen Jesthai ab, „wissen" und „bewegen," womit Platon[1]) das Wesen der Dinge in Verbindung bringt: Die *οὐσία*, welche die Alten *'Ισία* genannt hatten, das Wissen vom Wesen (Idee). Auch meint Plutarch, die Platonische Philosophie sey der ägyptischen am nächsten verwandt. Verwandt, wie die Mutterphilosophie der hellenischen Speculation und Weltweisheit, die des Pythagoras; verwandt vor Allem durch den Begriff der Busse und Läuterung, in Folge des Kreislaufs der Seelenwanderung bis zu vollkommener Reinheit und Würdigkeit, um zum Seligkeitsgenuss des ewigen Lebens erhoben und verherrlicht zu werden in Osiris, dem Vater der Götter und Seelen. Denn die einzelnen Seelen seyen nur Partikeln der allgemeinen Seele, die in Osiris gegeben.[2]) „In den Menschen, wie in den Thieren und Pflanzen, lebt und stirbt Osiris, und lebt wieder auf." Hermes Trismegistos (Toth) leitet die lebende Seele, den Osiris (die Sonnen- und die Wasserkraft), durch die Sternen- und Mondsphäre auf Erden herab und setzt sie in die gesetzmässige Wirksamkeit. Er führt den Osiris als Seelenbegleiter in den Amenthes (Unterwelt) hinab, und führt in ihm die beseelende, allgemeine Seele wieder in die höheren Sphären zurück. Unsere Eingangs-Betrachtung hat diese Bewegung, diesen Kreislauf, als eine Verinnerlichung und Wandelung der einzelnen Naturoffenbarungen zur höchsten Idee der Welt- und Gotterkenntniss aufgefasst. Wir haben in jener, von der ägyptischen Naturphilosophie als Seelenwanderung vorgestellten Wandelung der Naturerscheinungen und Wesen ein Abbild der Entwickelung erkannt, durch den Lebens- und Geschichtsprocess der Menschheit hindurch, zu einer immer höhern Verwirklichung der Menschheitsidee, in Gestalt einer alle Einzelnen wie Gesammtheiten umfassenden Lebensordnung. Es ist das Endziel, das Herder's Humanitäts-Idee und Lessing's Erziehung des Menschengeschlechts aufsteckt. Es ist das Reich Gottes auf Erden, verkündet von allen Theosophien und Philosophien; von der ägyptischen Natur-Theologie als eine himmlische Osiris-Schau der befreiten, in Folge ihrer metempsychotischen Wanderungen geläuterten und verzückten Seele; von der philosophischen Erkenntniss aber nicht

---

1) Cratyl. p. 264 F. — 2) Creuzer, Symb. I, S. 139 ff.

als ein blosses Glaubens-Ideal aufgestellt; sondern als ein nothwendiges Entwickelung-Ergebniss dialektisch ermittelt, das auf nichts Anderes hindentet, als auf die von der geschichtlichen Bewegung zu erfüllende Bestimmung der Menschheit für eine göttliche Heilsordnung und Harmonie. Den Uebergang des Allwesens in die Einzelwesen der Erscheinungswelt, der Natur, und die Rückkehr derselben zur Gottesidee durch den Ideen-schauenden und -bildenden Menschengeist, diese Kreisbewegung hat sich uns als Schöpfungsthat enthüllt, und in der höchsten, wesenhaftesten Idealschöpfung des Menschengeistes, im Kunstgebilde, offenbart, als Gotterscheinnng (Theophanie); als Gottes, aus der Dreieinheit von Weltgeist, Natur und Gotterkenntniss dem Menschengeist entsprungene Gottgestalt; Gottes Daseyn im menschlichen Bildwerk zur Evidenz gebracht, als ruhevolle in sich selige Gegenwart, sein Ausruhen von den Schöpfungsmühen der Wandelbewegung, seine Sabbath-Feier als stilles Kunstgebild. Die Bewegung selbst aber, den Schöpfungsprocess als solchen, das Entstehen, Vergehen und Wiedererstehen zu hehrer, aus allen Irr- und Mühsalen der Wandelungen hervorgeläuterter und verklärter Gottherrlichkeit, das Werden des Göttlichen, sahen wir in dem rhythmisch idealen Gegenbilde zu jenem Kreislauf, in der dramatischen Kreisbewegung abgespiegelt; im Wandelspiel der dramatischen Darstellung, die wir denn auch, der Natur des Menschengeistes und seiner Weltanschauung gemäss, in mehr oder minder entwickelten Formen bei allen Völkern aller Zeiten voranssetzen durften, und zwar als gleichzeitig mit den frühesten Regungen des Nachahmungs-, des Kunst- und Gestaltungstriebes. Die Voraussetzung findet ihre Bestätigung nicht blos durch geschichtliche Urkunden; sie findet sie auch in noch vorhandenen bildlichen Denkmalen des ältesten Culturvolkes, der Aegypter, um hier von dem Prioritätsanspruch der Inder abzusehen.

Der Sinn für die Bedeutung jenes Wandelspiels in den Naturerscheinungen war bei den Aegyptern so tief und lebendig, dass sie dasselbe in Cultus-Scenen versinnlichten, in welchen die Vergänglichkeits-Erscheinungen im Naturleben als Leidens- und Sterbensgeschichten von Gottheiten dargestellt wurden.[1])

1) Creuzer, Symb. I, 132.

Diese Scenen tragen den Charakter eines allegorischen Kalender-Schauspiels, einer in Handlung gesetzten Götterverbildlichung der Jahreszeiten, worin die Pharaonen und Priester, einen dramatischen Zodiacus gleichsam aufführend, diese Gottheiten agirten. Zugleich wurde dieses natursymbolische Mysterium in seiner ideellen Bedeutung, als mimische Darstellung der Unsterblichkeitslehre gefeiert. Ein ähnliches Unsterblichkeitsfest mit mimischer Darstellung der Heilslehre vom ewigen Leben der Seele stiftete auch jener thrakische Volksheros der Geten, jener Zamolxis, welcher, nach Herodot [1]), zu Samos bei Pythagoras als Knecht gedient hatte, und dann, als er die Freiheit wieder erlangt, die Lehre von der Unsterblichkeit, die Pythagoras von den ägyptischen Priestern sich angeeignet, in seiner Heimath den Geten, seinen Landsleuten, vortrug und durch mimische Spiele feierte. [2])

Als thatsächlicher Beleg für jene Mysterien-Darstellungen der Aegypter mag u. a. eine ägyptische Urkunde gelten, mit welcher uns eine kleine aber werthvolle Schrift von Heinrich Brugsch bekannt machte. [3]) Unseres Wissens ist das bereits 1850 erschienene Werkchen, auf die beregte Urkunde hin, noch nicht benutzt worden. Dasselbe enthält S. 54ff. nachstehende ebenso sinnreiche als treffende Auslegung des hieroglyphisch-hieratischen Inhalts einer ägyptischen Papyrusrolle:

„Es war eine alte herkömmliche Sitte bei den Aegyptern dem Todten mit in's Grab, gleichsam als Leitfaden für seine anzutretende Wanderung durch die Nachtregionen der untern Hemisphäre, eine Rolle mitzugeben, welche eine genaue Beschreibung aller der Gegenden, durch welche die Seele kommen muss, so wie Gebete an die Götter und Genien enthält, welche theils als königliche Inhaber, theils als Wächter in den furchtbaren Wohnungen ihren Platz haben. Der Inhalt aller dieser Rollen ist somit derselbe, und in der That erweisen sie sich nach genauer Prüfung bald als längere, bald als kürzere Redactionen eines und desselben ursprünglichen Textes, dessen Abfassung in die graue

1) IV, 95. — 2) Vgl. Creuzer, Commentt. Herodott. I, 165. § 13. — 3) Uebersichtliche Erklärung ägyptischer Denkmäler des Königl. Neuen Museums zu Berlin. Ein kleiner Beitrag zur Kenntniss des alten Aegyptens. Berl. 1850.

Vorzeit zurückgeht und dem neuere Gelehrten den Namen Todtenritual oder Todtenbuch beigelegt haben. Bildliche Darstellungen, die oft ganz hübsch ausgemalt sind, thun häufig genug das Ihre, den Text verständlicher zu machen, als er es sonst seyn würde. Eine Hauptdarstellung, die in keiner dieser Rollen fehlt, ist die des unterirdischen Todtengerichtes, der ich desshalb eine nähere Erklärung nicht versagen darf. Es stellt das Bild einen Saal im Durchschnitt dar, in den Inschriften: der Saal der Wahrheiten d. h. der Gerichtssaal genannt, in welchem das Gericht über den Todten stattfindet, der, geführt von der Göttin Ma oder Me (der Wahrheit), gewöhnlich seine linke Hand wie zur Betheuerung erhoben, die rechte an sein Herz gelegt, eine Rede vor dem Osiris herzusagen scheint, von der ich weiter unten sprechen werde. Kleine, in zwei Reihen sitzende Gestalten mit dem Symbole der Wahrheit und der Kraft: der Straussfeder, dem gewöhnlichen Abzeichen der Richter oder der Krieger, auf dem Kopfe, und mit ebenderselben, oder einem schwertförmigen Instrumente vor sich in der Hand, stellen die 42 himmlischen Beisitzer des Oberrichters Osiris dar, gewissermassen ein Abbild des irdischen Gerichtspersonals der Aegypter, das aus ebensovielen Personen und dem Oberrichter zusammengesetzt war. Als grösste Figur in der Scene tritt sodann die sitzende Gestalt des Osiris hervor, der mit allen Würden seiner Macht bekleidet: der Krone Atef, der Geissel und dem Krummstabe, und ausserdem als Osiris-Mumie mit Binden umgürtet ist . . . . . . Diesem folgen dann die Darstellungen der vier Genien der Todten, sämmtlich Kinder des Osiris, die bald über einer Papyrusstaude, bald über einem Opfertische stehen. Ihnen schliesst sich das Fressen der Amenti (Unterwelt) an, der unmittelbar an den Höllenhund Cerberus der griechischen Mythologie erinnern muss. Eine Hündin mit weit aufgesperrtem Rachen und fletschenden Zähnen sitzt als Wächter der Unterwelt auf einem Gebäude mit verschlossener Pforte. Hinter der Hündin hockt auf dem oberen Theile eines Lituus ein junges Kind, nach ägyptischer Darstellung die rechte Hand zum Munde führend, in der linken eine Geissel haltend. Dies ist der Horpe chrat (Horus das Kind), Harpokrates, Symbol der aufgehenden Sonne.

„Interessant ist die nie fehlende Darstellung der Waage und

der damit beschäftigten Wesen. Eine Waage ruht auf einem Ständer, dessen Spitze ein Kynoscephalus (hundesköpfiger Affe) einnimmt. An der einen Schale ist der schakalsköpfige Anup (Anubis), an der andern der sperberköpfige Hor geschäftig; die letztere Gottheit regulirt mit bedächtig stützender Hand das Richt-Loth, um den Ausschlag genau zu erkennen. Gewogen werden aber, wie leicht zu denken, die Thaten des Verstorbenen, oft symbolisch durch die Hieroglyphe Herz angedeutet, welche auf der einen Schale der Waage ruht, während auf der andern, oder wohl auch auf beiden die Straussfeder, Symbol der Wahrheit, steht. Der ägyptische Psychopompos (Seelenführer) endlich Thoth (Hermes), mit Ibiskopf, zeichnet die Worte des Verstorbenen oder das Resultat der Wägung auf.

„Gewöhnlich wird man unmittelbar zur Seite dieser Darstellung tabellarisch oder columnenartig geschriebene hieroglyphische oder hieratische Texte finden, welche die Namen der 42 beisitzenden Richter und das sogenannte negative Sündenregister enthalten, welches der Verstorbene herzusagen scheint, vor jedem der 42 Richter eine der 42 Capitalsünden von sich abwehrend, von denen ich einige in der Uebersetzung folgen lassen will:

> . . . . . . Nicht habe ich gestohlen . . . Nicht habe ich gelogen . . . Nicht habe ich verleumdet . . . Nicht habe ich die Ehe gebrochen . . . Nicht habe ich auf Gott geschmäht . . . u. s. w.

„Nehmen wir uns den Kern aus diesen verneinten Sünden heraus, so erhalten wir ethische Gebote, die zu den ältesten, ehrwürdigsten gehören dürften, welche auf die Nachwelt gekommen sind, ja vielleicht selbst den Mosaischen zum Vorbilde gedient haben. . . .

„Fragt man zuerst, in welcher Redeform der Inhalt des Todtenbuchs uns entgegentritt, ob in prosaischer oder poetischer, so scheint es am sichersten, der letzteren Gattung allein den Vorzug zu geben, da der grösste Theil des langen Hieroglyphen-Textes eine lebendige, freilich, wohl zu verstehen, ägyptisch poetische Sprache enthält, die hin und wieder von leicht erkennbarer, trockener Prosa unterbrochen wird. Die letztere, häufig genug im Texte durch rothe Initialen angedeutet, ist entweder überschriftlicher Natur, oder sie dient dazu, Personen sprechend einzuführen mit den kurzen Worten: Rede des und des, oder: es spricht der

und der. Hieraus geht hervor, dass wir es mit mehreren Personen zu thun haben, was eine kurze Einsicht in den Inhalt des Textes bald bestätigt. Entweder nämlich spricht der Verstorbene oder die Rede von Göttern und Genien wird vernommen, die sich zu dem Verstorbenen wenden. Somit können wir die gewiss nicht zu gewagte Behauptung aufstellen, dass das Todtenbuch ein religiöses Drama sey, dessen Hauptperson der Verstorbene, die übrigen handelnden Personen Götter, und dessen Hauptgegenstand die Wanderung des Todten durch die Unterwelt und seine Abenteuer daselbst enthält. Unter dieser Voraussetzung wird es zugleich leicht, die ganze Anordnung und Eintheilung des Todtenbuches zu verstehen, das die Gelehrten bald in drei, bald in mehrere Hauptstücke zusammengefasst haben, wohl fühlend, dass innere Gründe eine derartige Vereinfachung zum Verständniss des Ganzen nothwendig erheischen.

„Die Handlung ist also eine Wanderung, die mit der Abfahrt von dieser irdischen Welt beginnt und mit der Ankunft in die himmlischen Wohnungen und der Verklärung der Seele im Lichte der Sonne ihr Ziel findet. Die einzelnen Acte vertheilen sich demnach so, dass stets neue Gegenden mit ihren Bewohnern zum Vorschein kommen, die theils im Text, theils in den kleinen Bildern oberhalb desselben genau beschrieben sind. Um nur ein Beispiel zu geben, vergönne man mir, die erste Scene des ersten und ältesten Actes — des grossen Drama's ein wenig genauer zu betrachten, deren Scenerie die bildliche Darstellung in folgender Weise andeutet. Es ist die Abfahrt des Todten in das Grab, worum es sich handelt. Auf einer Barke liegt als Mumie unter einem Baldachin der Osiris-Verstorbene, zu seinen Häupten beweint von der Göttin Nebthi, zu seinen Füssen von der Isis; ein Steuermann lenkt das Steuer der Barke, die nach dem Grabe hingezogen wird. Hinter dem Todten und der Barke folgt der Sarkophag und das Grab, gleichfalls an einem Stricke gezogen, nebst einer Reihe klagender Personen, die gewiss die nächsten Verwandten und sonstigen Theilnehmer repräsentiren. Vor dem Todten führt ein Treiber den Opferstier hinter einer Reihe von Personen, die im feierlichen Marsche verschiedene auf Opfer und auf Götterverehrung bezügliche Gegenstände tragen. Der Stier wird geschlachtet,

Opfer den Göttern und dem Todten bereitet, der Verstorbene zieht ein in sein Grab und sein Weib weint bitterlich vor der Mumie des geliebten Mannes, die ihr Anubis, der schakalsköpfige Gott, vorzuhalten scheint, besprengt von der Libation eines Priesters. Man sieht die Leichenstelle und das Grab. Der Todte tritt aus diesem hervor, und niederknieend betet er die Abendsonne an.

„Der eigentliche Text beginnt nun mit einer: Anrede an den Osiris durch Tot, den König der Ewigkeit, also den Verfasser des Drama's, denn als solcher wird er ausdrücklich im Texte selbst später genannt. Osiris ist aber kein Anderer als der Verstorbene selbst, der, wie man schon weiss, als frommer und gerechter Erdensohn Osiris nach seinem Tode genannt wurde. Tot spricht nun: Ich bin ein grosser Gott in der Barke, ich habe gekämpft für dich, ich einer von den Götterbildern Tetnetsu, die rechtfertigen den Osiris gegen seine Feinde an dem Tage, wo gerichtet werden die Worte derer, welche sich versündigt haben gegen dich, Osiris. Ich bin einer von den Götterbildern, den Kindern der Nutpe (Rhea), die getödtet haben die Feinde des Urthet und zurückgedrängt die Frevler, welche sich versündigt haben gegen dich, Horus. Ich habe gekämpft, ich habe angegriffen für deinen Namen, ich Tot, der Rechtfertiger des Horus gegen seine Feinde an jenem Tage, wo gerichtet werden die Worte im Palaste des Landes Pen.

„Ich bin Tot, der Sohn des Tot, ich bin erzeugt in Tathu, ich bin geboren in Tathu, ich bin bei den Weibern des Osiris, die beklagen den Osiris in den Tempeln von Aegypten.

„Die Rede des Tot ist zu Ende. Ohne den geringsten Zwischenraum oder sonstige Andeutung im Texte erscheint plötzlich ein Passus, der zu der Rede des Tot nicht gehören kann, sondern gleichsam einem Chore zufällt, der in den Ruf ausbricht: Gerechtfertigt ist Osiris gegen seine Feinde, zurückgedrängt ist er, Pré, durch Tot! Gerechtfertigt ist Osiris gegen seine Feinde, zurückgedrängt hat Tot!

„Tot nimmt seine Rede wieder auf und erzählt in ähnlicher Weise, wie er mit Horus den Osiris gerächt habe und als heilige Person an den Festtagen zu Ehren des Osiris und anderer Götter zugegen gewesen wäre. Der Chor (man verzeihe mir diesen Ausdruck fortan) fällt plötzlich ein: Ach, es gehen einher die

frommen Seelen im Hause des Osiris, ach lasst auch einhergehen die Seele des Osiris N. N., Sohnes der N. N. mit euch im Hause des Osiris, damit er sehe, gleich wie ihr sehet, damit er höre, gleichwie ihr hört, damit er stehe, gleichwie ihr steht, damit er sitze, gleich wie ihr sitzt!

„Ach, gegeben werden Brote und Getränke den frommen Seelen im Hause des Osiris, gebt Brote und Getränke zur Zeit, wann erscheint der Osiris N. N. mit euch!

„In dieser Weise wird zuletzt der dritte Wunsch ausgesprochen, dass der Verstorbene ungehindert seinen Weg zurücklegen möge. Es erfolgt die Antwort, gewiss doch nur aus dem Munde derer, welche sehen, wie ihm alles dies zu Theil wird und die den Gegenchor vertreten können.

„Nicht ist er abgewiesen, nicht ist er zurückgegangen, er schreitet einher gepriesen und er erscheint geliebt, er ist gerechtfertigt und sein Befehl wird vollbracht im Hause des Osiris u. s. w.

„Der Verstorbene spricht zum erstenmale selbst; in seiner Rede bemerkt er: auch ich stehe vor dem Herrn der Götter, auch ich betrete das Land der Wahrheit, auch ich erscheine wie der lebendige Gott, auch ich strahle wie die andern Götter im Himmel, ich bin gleichwie eurer einer, mein Gang ist aufgestellt im Lande Char, ich schaue, wie einhergeht der erhabene Orion, wie er passirt den Himmelsocean. Seine Rede schliesst mit einem Lobliede auf den Osiris, den er so verherrlicht:

„Gelobt seyst du Osiris der Amente, weil du bewilligt hast, dass ich gehen durfte, um mich mit dem Westen zu vereinigen, dass mich empfingen die Herren der Welt Toser, die zu mir sagten, willkommen! willkommen in der Vereinigung! die mir einen Sitz bereiteten an dem grossen Orte bei den Tetnetsu u. s. w.

„Diese erste Scene des Vorspiels schliesst mit den Worten:

„Es ist dies Buch vorzulesen auf der irdischen Welt, und es ist zu setzen in Buchstaben auf den Sarg.

„Dass Theile des Todtenbuchs vorgelesen wurden, steht fest, da in den bildlichen Darstellungen der Leichenpapyre oftmals eine Person erscheint, die aus einem aufgerollten Buche in der Hand zu lesen scheint, ja wir kennen selbst die Leute, denen dies Amt zukam. Dass diese ausserdem nicht bei dem blossen Vorlesen werden stehen geblieben sein, sondern, wie gewisse Stellen in al-

ten Schriftstellern andeuten, unter Gesang den heiligen Text vortrugen, lässt sich vermuthen, ja fast gewiss behaupten. Ist es anzunehmen, dass die Partieen des Verstorbenen, die Ansprachen der Götter u. s. w. den Kolchyten anheimfielen, so bildeten den Chor die Verwandten des Verstorbenen einerseits und die Volksmenge andererseits, was feststeht, da Diodor in seiner historischen Bibliothek erzählt: „dass die Verwandten zuletzt die Götter der Unterwelt anrufen, sie mögen ihn (den Todten) in die Wohnungen der Frommen aufnehmen. Die Volksmenge stimmt in die Lobsprüche ein, und hilft den Todten verherrlichen, der nun in der Unterwelt mit den Frommen fortleben soll."

„Die fernere Eintheilung des Textes kann ich hier nur in grössten Umrissen geben. Der Verstorbene, den wir oben knieend vor der Gottheit der Abendsonne (ägyptisch: Atum, Tum) verlassen haben, steigt nun in die Barke derselben ein und es beginnt die Fahrt in der untern, der Nacht-Hemisphäre, von Westen nach Osten. Die wunderbarsten Erscheinungen treten dem Todten in den Weg, aber als frommer Osiris wird er beschützt und gerechtfertigt gegen alle seine Feinde. Die schrecklichsten Krokodile und Schlangen und anderes Gethier müssen ihm weichen, denn jedes Glied seines Körpers wird beschützt durch seine besondere Schutzgottheit. Unseren Aerzten zu Gefallen will ich nach ägyptischer Vorschrift den Körper seciren und die waltende Gottheit daneben stellen. Also beschützt sind:

Die Haare vom Nunpe (Okeanos),
das Gesicht vom Ra (Helios),
die Augen von der Hathor (Aphrodite),
die Ohren vom Tapheru,
die Nase vom Chentsechem u. s. w.

„So ist der ganze Mensch vom Scheitel bis zu den Zehen zergliedert. Jede Gottheit hat ihr besonderes Stück zu beschützen, und ich denke unter der Obhut von neunzehn Göttern nnd Göttinnen wird es dem Verstorbenen eben nicht schwer gewesen sein, die unterirdische Fahrt zu bestehen. Nach diesem typhonischen Kampfe stärkt sich derselbe mit himmlischer Speise und Trank, um sich weiter vorzubereiten, im Lichte der Sonne, dem Endziel seiner Reise, geoffenbart zu werden. Er muss eine Menge von Verwandlungen durchmachen, aus denen er zuletzt

als ein Sperber mit Menschenkopf, dem Bilde der reinen, geläuterten Seele (in ähnlicher Gestalt, wie z. B. griechische Vasenmaler die Sirenen darzustellen pflegen) hervorgeht, um sich emporzuschwingen zu dem Urquell alles materiellen wie geistigen Lebens. Innerhalb des eben gegebenen Verlaufes des Stückes gehören episodisch eine Menge einzelner Handlungen, wie das oben beschriebene Todtengericht, die Abenteuer in den Höllenburgen, mit der Beschreibung der Amulette für den Todten u. a. m., was in den Todtenpapyren mehr oder minder ausführlich behandelt wird."

Wir ergänzen die Lichtseite dieser Wanderungen der frommen, selbst zu Osiris gewordenen Pilger-Seele mit der Nachtseite dazu, wofür uns S. 70 ff. einige werthvolle Andeutungen bietet:

„Tag- und Nachtgötter, wie Tag- und Nacht-Hemisphäre, sind die beiden grössten Hälften der ägyptischen (astronomischen) Mythologie. . . . Ein tiefer, sinniger Gedanke spricht sich in der Auffassung des Aegypters vom Menschenleben aus, indem er seine irdische Wallfahrt dem Tageslaufe der Sonne, seine jenseitige dem unsichtbaren Nachtlaufe desselben Gestirnes vergleichend zur Seite stellt. Im Osten des Himmels als ein junges Kind, als Horus der junge (Harpechrat, Harpokrates) geboren, beginnt die Sonne — in ihrer Barke (Biri) den himmlischen Ocean zu durchlaufen, wie Helios auf seinem Viergespann die Sonnenbahn. . . . Die Feinde der Sonne und des Lichtes, vor allem die Riesenschlange Apap (Apophis), das Urbild des Bösen, versperren ihr den Weg, aber die Feinde werden geschlagen, die Schlange erwürgt und im westlichen Horizonte steigt sie nieder in die Unter-Hemisphäre, oder, wie es ägyptisch heisst: vereinigt sie sich mit dem Sonnenberge des westlichen Himmels, aufgenommen von der Göttin Nutpe, die das Amt der griechischen Thetis versieht. Der Anblick der untergehenden Sonne, ihre Vereinigung mit den Wohnungen der Schatten, erscheint dem Aegypter als in enger Beziehung stehend mit dem dahinscheidenden Menschen; er ist nicht todt, sondern jetzt erst beginnt das eigentliche Leben in den ewigen Wohnungen, sobald die aushauchende Seele nach vollbrachtem Tageslauf den Körper verlassen und sich mit der untern Hemisphäre, dem Nachtlaufe der Sonne folgend, vereinigt hat. Während der zwölf Stunden der Nacht, versinnlicht durch Kro-

kodile, beginnt die Fahrt in umgekehrter Richtung von Westen nach Osten. Die Sonne, jetzt ganz dunkel dargestellt, durchläuft 75 himmlische Zonen (Kelte), denen eben so viele strafende Dämonen vorstehen. Hier müssen die Sünder bleiben und die schrecklichsten Qualen erdulden, hier ist die ägyptische Hölle. Die frommen Seelen dagegen gelangen bis zum Osten und es beginnt eine neue Wanderung, die zum Urquell des geistigen Lebens, zum Arion, dem verborgenen, hinführt, sie werden verklärt im Lichte der reinen Weltsonne."

Von Todtengerichten der Aegypter erzählt Herodot [1]) und Diodor [2]), worüber Zoëga [3]) und Creuzer [4]) sich näher auslassen. Zur Vergleichung mit der von Brugsch erklärten Papyrusrolle im Berl. Museum können die in Mumiengräbern gefundenen Papyrusrollen dienen, welche Denon hat abzeichnen lassen. [5]) Ferner die in demselben Werke befindlichen Abbildungen der Wandmalereien in dem Isis-Tempel zu Theben [6]) und bei Jomard. [7]) Nach Zoëga war die ägyptische Lehre von der Seelenwanderung die [8]): Es dauern die Seelen nach dem Tode fort und zwar in dem Körper, in dem sie auf Erden eingeschlossen waren. Mit der Vernichtung und dem Untergange desselben aber verlassen sie ihn und gehen in einen andern Körper, und zwar in einen Thierkörper ein. Creuzer hat seine Ansichten über die Metensomatose, Ueberkörperung oder Seelenwanderung, ausführlich in der Symbolik entwickelt. [9])

Brugsch's Mittheilung reicht hin, um in den ägyptischen Anschauungen die der Divina Comedia des Dante zu erkennen, die wir an einem andern Orte [10]) als ein ägyptisch-orphisches Epos, im Gegensatze zu dem Homerischen Epos, charakterisirt haben. In der Göttlichen Komödie ist es der leibhafte Dichter selbst, zugleich aber dessen Seele, die eine Busswanderung und Läuterungswallfahrt durch die drei Seelenreiche vollbringt, bis sie in der Dreieinigkeits-Beschauung, ähnlich wie die Osiris-Seele des Aegypters im Anblick und in der Lichtverklärung der reinen Weltsonne, sich zur höchsten Seligkeit erhebt. Die Anschauungsweise des

1) II, 123. — 2) I, 96. — 3) de Obelisce. p. 295 sqq. — 4) Symbol. II, 151. — 5) Descr. de l'Eg. Vol. II. Antiqq. p. 165 sq. pl. 60, 64, 141. — 6) das. pl. 35. — 7) Les Hypogées de Thebes. — 8) de Obeliscc. p. 390. — 9) I, S. 137—147. — 10) Deutsche Jahrbücher Bd. III. H. I. April 1862.

grössten christlich mystischen Dichters ist mit der ägyptischen so tief innerlich verwandt, dass bei ihm durchgängig auch jene Wechselsymbolik von Idee und wirklicher Person parallel läuft mit der Gleichbildlichkeit in der gemeinsamen Buss- und Wallfahrt, welche die Menschenseele in dem ägyptischen unterweltlichen Nachtreich mit der wirklichen Sonne antritt, die aber doch wieder auch ihr geistiges Gedankenbild, den Osiris, bedeutet. Aehnlich wie in Dante's Göttlicher Komödie Beatrice z. B. die wirkliche Beatrice, zugleich aber auch die göttliche, glaubensselige Vernunft vorstellt, beide in Einer Person.

Der Grundmangel des ägyptischen Seelen-Läuterungsbegriffs, der ägyptischen Symbolik von Natur und Geist überhaupt, liegt darin, dass für sie das Naturwesen nur die Verlarvung und Maske des Geistes ist, dessen Mumiensarg gleichsam, wie denn Platon, ganz im ägyptischen Sinne, den Leib „den Kerker der büssenden Seele" nennt.[2]) Aus einem Naturbeseelenden Schöpfer und Wesensgrunde ihrer Existenz, aus einem Läuterer und Verinnerlicher der Natur zur Selbsterkenntniss im menschlichen Bewusstseyn, wird der Geist in der ägyptischen Metempsychose oder Metensomatose zum Spuk und die Natur zum leeren Gehäuse, zum buntbemalten Hieroglyphenkasten, worin der Sinngehalt, wie eine Mumie, einbalsamirt und eingesiegelt ruht. Natur und Idee bleiben sich ewig fremd und entgegengesetzt, und jener Kreislauf, die ganze Seelenwanderung ist gleichsam nur ein fehlerhafter Zirkel der symbolisirenden Logik, aus welchem das Symbol nicht herauskommt, und sich nicht zur wahrhaften Welt- und Gotteserkenntniss im menschlichen Selbstbewusstseyn befreit. Bei dieser Scheinbewegung musste, trotz den in allgemeiner Form darin enthaltenen Idealmomenten des Drama's, auch dessen Entwickelung in der Unsterblichkeits- und Läuterungs-Symbolik der ägyptischen Passionsspiele erstarren. Der eigentliche Lebenspunkt, das individuell Menschliche, das Selbstbestimmte, das Charakter-Moment, fehlt, ohne welches selbst das plastische Bildwerk eine Todtenkiste bleibt, ein solches Seelengehäuse in Menschenform, gleich an Werth mit der Thierform, ja deren niedrigere Stufe sie vorstellt, da die Menschengestalt erst durch die Thiergestalt hindurchgehen muss, um für

1) Cratyl. p. 400 B.

Osiris würdig zu gelten, und des Gottes Seele selbst nicht als Menschenwesen, sondern als Ochs Apis verehrungs- und anbetungswerth erscheint; während im hellenischen Bildwerk sich die freigewordene Persönlichkeits-Idee als Gottgestalt aus dem menschlichen Geiste herausschwingt. Wie möchte nun gar die dramatische Idee zur Verwirklichung gelangen ohne den Conflict von freibewusster Individualität mit der im Volkswesen und dessen Sittenordnung individualisirten Gottesidee? Zur Verwirklichung gelangen ohne das **ethische** Moment, das die dramatische Bewegung wesentlich bestimmt, und das in der oben mitgetheilten liturgischen Todtengerichts-Mysterie in ein „negatives Sündenregister" erlischt? Oder sollen und müssen im Drama nicht alle Wirkungen, Wandlungen und Schuldgeschicke sich aus einem positiven Thun und Wollen entwickeln?

Wie dieses Charakter-Moment und durch welchen Volksgeist dem Drama als Lebensodem eingehaucht worden, das kann schon aus den **hellenischen Mysterien** erhellen; ob sie gleich in ihren Culten und Anschauungen nur die der Aegypter wiederzuspiegeln scheinen. Wir dürfen aus dem umfangreichen, von berühmten Forschern in Lehr- und Streitschriften erschöpfend durchgearbeiteten Stoff nur das unserem Zwecke Dienliche entnehmen, und selbst dieses blos andeutend berühren. Auch von der Kritik der Mysterien können wir absehen, und jeder der darüber aufgestellten vier Hauptansichten beitreten, ohne ein Hysteron-Proteron für unsere Geschichte des Drama's zu befürchten. Ob nämlich die ältere Auffassung die richtige, welche den Ursprung der griechischen Mysterien oder Weihanstalten weit vor Homer in die mythische Vorzeit zurückverlegt, wie Sainte Croix, Creuzer, Warburton, Plessing u. A. thaten. Oder ob die gegnerische von J. H. Voss, in den Mythol. Briefen und in der Antisymbolik, geltend gemachte, durch Lobeck's Aglaophamos im Wesentlichen bestätigte Ansicht eine festere kritische Begründung in Anspruch nehme. So wäre nach Voss Alles, was ausserhalb der Homerischen Mythologie bei den Hellenen auf die Bahn gebracht und von den Götterwesen gedeutet wurde, als nachhomerische Neuerung, Geschichtsverfälschung und „Pfaffentrug" der Mystiker und Orphiker zu verwerfen, von deren Anschauungen die ersten Spuren bei Hesiod (Ol. 20), und in den fälschlich dem Homer zugeschriebenen Hymnen (Ol. 30)

sich fänden. Anschauungen, die der kretische Gottheits-Sühner und Seuchen-Besprecher, Epimenides (um Ol. 40), in seinen Gedichten über die Mysterien vorbereitet hatte, und die dann, um 540 vor Chr., von Pythagoräern und Pseudo-Orphikern, in sogenannten Orphischen Gedichten, zu systematischen Lehren wären ausgebildet worden. Krates, dem Strabon und spätere Grammatiker sich anschlossen, habe zuerst Homer's Sagen von Welt und Gottheit als urweltliche Sinnbilder von Orphischen Geheimlehren, vorzüglich aus Aegypten, betrachtet. Endlich O. Müller's [1]) Ableitung der Mysterien von dem Umstande, dass der chthonische (unterweltliche) Gottesdienst der Pelasger mit diesem Volke unterdrückt und desshalb Geheimdienst geworden sey. Keine dieser Hypothesen kann unsern Betrachtungsgang beirren, indem sie insgesammt den Zusammenhang der Orphischen Lehren und der Mysterienstiftungen mit den phrygisch-ägyptischen Culten hervorheben, selbst Voss ihn betont, und Lobeck kritisch feststellt. Dass Orphisch und Aegyptisch, nach Herodot, ein und dasselbe, wurde schon berührt. Orpheus, als Stifter der Mysterien, behandelt Lobeck ausführlich. [2]) Für den Einfluss der Orphischen Lehren und Gedichte, ächt oder unächt, auf die griechische Kunst, Poesie und Dramatik, sprechen alle Zeugnisse [3]), die von der neuern Kritik angenommen werden. Selbst Widersacher der Orphischen Lehren, wie Diog. Laert., läugnen jenen Einfluss und auch die geschichtliche Persönlichkeit des Orpheus nicht. In seinem Proem. eifert Diog. L. gegen Orpheus, „der sich nicht entblödet, menschliches Leid den Göttern aufzuheften“ (*τὸν πᾶν τὸ ἀνθρώπινον πάθος ἀφειδοῦντα τοῖς θεοῖς προς τρῖψαι*). Mehr als solche Zugeständnisse braucht es nicht für uns, um unsere Ableitung zu rechtfertigen, und die daraus gezogenen Folgerungen zum Abschluss zu bringen. Davon zu schweigen, dass spätere Untersuchungen einer Orphischen Vorzeit wieder das Wort reden, und sich der vor-Lobeck'schen Auffassung zuneigen, wie Bode's Orpheus z. B. [4]) Homer's Erwähnung des Thamyris, Melampus, der Aöden Demodokos, Phemios, deutet auf eine solche poetisch-mantische Vorepoche. Einige von Homer's

1) Orchomenos S. 435 ff. Geschichte d. Gr. Lit. I, 25 u. 416 ff. — 2) Aglaoph. 239 ff. Fabric. B. Gr. I, c. 18 p. 140 ff. — 3) Euseb. Praep. Ev. 1. 6. 17. D. Schol. Eur. Alc. 985. Diod. I, 96 u. A. — 4) Orph. poet. graecor. antiquiss. Comment. 1825.

zweifellos allegorischen Episoden in beiden seiner Epen athmen ganz den Orphischen Geist, was auch die orthodoxen Homeristen sagen mögen. Seine Beziehungen zu Aegypten sind nicht minder vertraut, als die des Herodot, und auch von Diodor [1]) bezeugt. Eine Kritik des Homer auf den Orphischen Gehalt hin möchte vielleicht die Allegoria Homerica des Herakleitos Pontic. wenigstens zum Theil zu Ehren bringen.

Den thrakischen Priester-Barden wird die Stiftung der griechischen Geheimweihen, der Pflanzschulen ägyptischer Todes- und Unsterblichkeitsculte, zugeschrieben. Hiebei ist die Vertheilung der religiösen und sittlichen Institute der Hellenen auf die beiden mythischen Stammvölker Pelasger und Thraker zu berücksichtigen, wonach den Erstern die Gründung von Orakeln und heiligen Satzungen [2]); den Thrakern die sittliche Bildung des hellenischen Volksgeistes zugewiesen wird. Bei Homer erscheinen die Thraker als Hülfsvölker der Troer [3]), und Thrake ist das Weinland, woraus Agamemnon seinen Wein in's troische Lager erhielt. [4]) Thrake gilt daher für den ursprünglichen Sitz der Dionysischen Religion, und die Pelasger werden als Stifter und Ordner seines Cultus in Hellas bezeichnet. Wir haben demnach den Dionysos-Dienst als von zweien, durch Verschmelzung oder Stammesgemeinsamkeit mit den hellenischen Volksstämmen identischen Völkerschaften begründet zu erachten. Das Mystische dieses Dienstes aber, der geistige Gehalt des im Weingott symbolisirten Naturlebens und Hinschwindens, ging von thrakischen Wahrsager-Barden aus, von Melampus [5]) und Orpheus. [6]) Nach Diodor [7]) behaupteten die Kreter: Orpheus, der Urheber der Eleusinischen, samothrakischen und kikonischen Weihen, habe seine Geheimlehren in Knosos, wo sie einen Theil des öffentlichen Cultus bildeten, gelernt und so unter die Hellenen gebracht. [8]) Die Quelle, woraus beide, die Kreter und der Thraker, gemeinschaftlich schöpften, war der ägyptische Osiriscult. Wichtiger für uns ist ein zweites, zu der ägyptischen Todes- und Unsterblichkeits-Symbolik, zu der Osiris- oder Sonnen-Läuterungs-Seligkeit,

---

1) I, 97. — 2) Strab. p. 327 E. — 3) Il. II, 842. — 4) Il. IX, 72. Od. IX, 197 ff. — 5) Herod. II, 49. — 6) Diod. I, 96. — 7) V, 77. — 8) Vgl. Bode, Orpheus u. Gesch. der hell. Dichtkunst I, 87 ff.

hinzutretendes Moment: das Enthusiastische nämlich, Bakchische, Orgiastische; die erregteste Subjectivität, erglühte Gemüthsstimmung; das Naturgöttliche, nicht wie bei den Aegyptern, als Gedankenschau, sondern empfunden; eine bis zur Raserei entflammte Gemüths-Mantik. Zur ägyptischen, objectiven Natur-Mystik der Freudentaumel, ein subjectiver Mysticismus. Ein „Osiriswerden", nicht aber als Einswerden mit dem geistigen, transcendenten Lichtgott; sondern Einswerden mit Dionysos, dem Freudengott. Die Osiris-Beschauungs-Seligkeit zu begeisterter Stimmungsseligkeit aufgeregt; eine Seligkeit als lustaufstürmender Affect und Leidenschaft. Den Cultus dieses Orgiasmus überkamen die Hellenen von dem phrygischen Kybele-Attis-Dienst. Allein hier entsprang die Orgiastik wieder nur aus einer hieratisch-asketischen Ekstase, von dämonisch düsterer Wollust entflammt, und bis zum Wuthrausch der Selbstverstümmelung aufgestachelt. Das Gegentheil hiervon ist der hellenische Orgiasmus: die reine, lautere, übersprudelnde Lust, und ihr Naturbild: der brausende Most, des Rebensaftes schäumendes Feuer; der Lichtgott des Pflanzenlebens.

„Funkelnd, wie ein Sohn der Sonne,
Wie des Lichtes Feuerquell,
Springt er perlend aus der Tonne
Purpurn und krystallenhell,
Und erfreuet alle Sinne,
Und in jede bange Brust
Giesst er ein balsamisch Hoffen
Und des Lebens neue Lust."

Dem hellenischen Geiste war Kybele, die Phrygische Mutter, keine wuthaufstürmende, vielmehr eine kathartische Gottheit, die von Wahnsinn heilte: *καθάρτρια τῆς μανίας ἡ θεός*, und Dionysos selbst ein kathartischer Gott: *καὶ τὸν Διόνυσον δὲ καθαρτικὸν μανίας.* [1]) „Die Weihen des Bakchos", bemerkt auch Virgil's alter Erklärer, „hatten auf die Reinigung der Seele Bezug": Patris sacra ad purgationem animae pertinebant. [2]) Die griechische Göttersage erzählt von einer Purification des Bakchos, die Rhea (Kybele) mit ihm vornahm. Here hatte nämlich den Dionysos noch als Kind zum Wahnsinn gebracht, und er war in diesem

1) Schol. Pind. P. III, 139. — 2) Serv. ad Georg. I, 166.

Zustande Aegypten und Syrien durchwandert, endlich kam er nach Kybela in Phrygien, wurde hier von der Rhea purificirt, und erhielt von ihr Frauenkleider.[1]) Aus solchem Gemische von höchstem Lustgefühl und weihevoller Stimmung entsprang auch jene geistestrunkene Gemüthverfassung, die dreitausend Jahre später ihren bezeichnenden Namen, Humor, empfing.

Das hellenisch-bakchische Moment, das dem ägyptischen Passionsspiel erst die dramatische Seele einathmete, ist Eins mit dem freien Selbstgefühl, dem zweiten dramatischen Factor, der in das mystisch öde Sühnspiel und Todtengerichtsdrama der Aegypter Leben, Widerstreit, dialektische Bewegung bringt, die passiven Leidensstationen zur Leidenshandlung anfacht und diese, wie ein Ferment den gährenden Wein, zu heller Läuterung klärt und gleichsam ausschäumen lässt. Das hellenisch-bakchische Element wirkt als Princip der freien Individualität und Persönlichkeit, wodurch der nothwendige Gegensatz und Kampf im Drama von Menschlichem und Göttlichem entbrennt, von heroischem Wollen und gottgebotenem Sollen, von Eigenwillen und Gottes Willen, Selbstzweck und Weltgesetz, subjectiver und objectiver, unbedingter und vernunftbedingter Freiheit, oder, den Gegensatz in anderer Formel ausgedrückt: von Willkür und Nothwendigkeit, Scheinfreiheit und wirklicher Freiheit. Durch solche Kampfentbrennung kommt allein die Katharsis zu Stande; läutert sich der orgiastische Dionysos zum Dionysos Eleuthereus, dem „Befreier“, Liber Pater; wird der Bakchische, wildschwärmende Bassareus zum Lysios, dem „Löser“ und „Erlöser“, beruhigt. Dahin deuten auch die verschiedenen Benennungen des Dionysos, im phrygischen Cult als Saba-Zios verehrt. Den Namen leitet Bochart[2]) vom Phönicischen סָבָא Sabo „saufen“ her; Bassareus von בְּצִיר „Vorläufer der Weinlese“, *προτρύγης*. Selbst „Bakchos“ ist phrygischen Ursprungs, und soll von „Bachah“ stammen, das im Phönicischen „Wehklagen“ bedeutet.[3]) Wie ungleich edler und sinniger bezeichnet der Grieche den Gott als *Διόνυσος*, worin das Göttliche (*Δῖος*) mit *Νύσα*, wo der junge Weingott von Quellnymphen erzogen wurde, und das auch „feuchte

1) Apollod. III, 5, 1. — 2) Can. p. 441. — 3) Vgl. Voss, Antisymb. S. 178.

Aue" bedeutet [1]), mit einem Naturelemente also, sich verknüpft.

Doch jene tobende Trauerwuth in der phrygischen Kybele-, Attis- und Adonis-Feier, die in Omophagie (Rohessen des Opferfleisches) und Diaspasmen (Zerreissen von Menschenopfern) ausartete, sollte auch nur eine gedenkfestliche Bezeigung darstellen zur Erinnerung an die Zerreissung des Dionysos-Zagreus durch die Titanen [2]), welche wieder in der Zerstückelung des Osiris durch den Typhon ihr Vorbild hatte; nur dass die Aegypter, in ihren auf dem See bei der Stadt Saïs gefeierten nächtlichen Mysterien, worin sie die Leiden des Osiris mimisch-dramatisch darstellten [3]) (*τὰ δείκελα τῶν παθέων νυκτὸς ποιεῦσι*) von solcher Befleckung eines natursymbolischen Gedankens durch buchstäbliche Auslegung der Mythe frei blieben. Das Bestreben und die Stiftungen jener Cultur- und Sittenordner der hellenischen Volksstämme, jener thrakischen Priester-Barden, gingen denn auch wesentlich dahin, dem phrygischen, mystisch-sinnlichen Element eines maasslosen Orgiasmus durch die geistliche Symbolik der ägyptischen Cultur entgegenzuwirken, und dem Dionysosdienst die Weihe der Osiris-Feier zu geben. Die Schrecknisse dieses aus Phrygien nach Thrake und Hellas verpflanzten Zagreus-Cultus, wovon Dionysios Halik [4]) spricht, und welche Platon [5]) als Gegensatz des Orphischen Lebens schildert, wollten jene Gründer hellenischer Bildung und Gesittung durch ihre, den ägyptischen Ordnungen und Heilslehren ähnlichen Institute bannen. Es sollten kathartische Anstalten seyn, im Zwecke der Seelenheiligung und Läuterung von dem vorderasiatischen, Gemüth verwildernden und dämonisirenden Naturdienste. Die geistlichen, nach ägyptischem Vorbilde gestifteten Mysterien sollten der wildsinnlichen Mystik asiatischer Culte Einhalt thun und sie zu sittlich religiöser Geistesstimmung heiligen.

Wir lassen hier die ältesten Mysterien-Stiftungen bei Seite, die im Zwecke der Pflege von Geheimlehren gegründet wurden, welche die Symbolik der elementaren Naturmächte und Producte

1) Welck. Nachtrag zur Tril. S. 110 ff. — 2) Nonus Diony. VI, 157. Vgl. Voss Mythol. Brief. S. 319. — 3) Herod. II, 171. — 4) Roman. Archaeol. II, 19. — 5) Legg. VI, p. 782 C.

zum Inhalt ihrer Weihen hatten. Die metallurgischen, z. B. auf Samothrake, Kreta, u. s. w.; der Kabiren, Daktylen, Telchinen [1]; alle jene Institute der mythischen Vorzeit, welche industrielle Innungen und Zünfte als Priesterorden bildeten, und ihre Gewerke auf eine theologische Naturlehre gründeten. Kureten, Korybanten, Satyren u. s. w. waren, nach Strabon, nichts Anderes, als die ersten Priester und Eingeweihte dieser Mysterien. Nur vorübergehend bemerken wir, dass dieselben schon in zweien anderthalb tausend Jahre vor unserer Zeitrechnung eingerichteten Instituten ihre Naturfeste in bildlichen Darstellungen feierten, nach Art der mystischen Passionsspiele. An Stelle des Osiris-Todes finden wir in den samothrakischen Mysterien den „Kabirischen Tod" feierlich mit Weinen und Wehklagen begangen. Kabiren waren Kinder des Vulcan und der Kabira, einer thrakischen Nymphe. Der Wasser-, Erd- und Sonnen-Cultus der Aegypter, ihrer Landbeschaffenheit entsprechend, wird auf Samothrake zur personificirten Feuervergötterung, im Dienste industrieller Thätigkeit, was der Osiris-Cultus nicht bezweckte. Aehnlich modificirte der hellenische Geist die mimische Darstellung des Kabirischen Todes, im Vergleich zu dem ägyptischen Trauerfeste, aus Anlass der Osiris-Zerstückelung; namentlich in Bezug auf den Gott, dem das Kabirische Passionsspiel galt: den Kadmillos, wie Osiris, eine Vergötterung der Zeugungskraft, der Naturfruchtbarkeit, des Frühlings, mit dem Nebenbegriffe des befruchtenden Eros, der Vergötterung also eines psychisch-physischen Affectes, den der ägyptische Cultus ausschloss. Kadmillos wird von seinen beiden Brüdern, Sommer und Winter (die Alten kannten nur drei Jahreszeiten), erschlagen. Sie fliehen mit seinen, in einer Kiste oder Korb verschlossenen Pudendis, seinem in ein Purpurtuch eingewickelten Haupte und den mit Blumen geschmückten Rumpf auf einem Schilde tragend, nach dem Berg Olympos (Asien), an dessen Fuss sie ihn begraben, wo er, der verjüngenden Keimkraft der Erde übergeben, von Neuem ersteht.[2] Der Unsterblichkeitsbegriff ist hier kein jenseitiger, transcendenter, spiritualistischer, wie bei den Aegyptern; er fällt mit der ewigen Zeugungs- und Verjüngungskraft der Natur zusammen. Im Uebrigen wurzelten auch

1) Strabo X. p. 470 ff. — 2) Clem. Alex. Protr. T. 1. p. 16 ed. Pott.

die samothrakischen Geheimweihen in der Läuterungsidee und Seelenreinigung durch Busse und Sündenbeichte, die in den Mysterien ein besonderer Priester, der „Koas", abhörte. Wir verweisen in Betreff dieser und ähnlicher Institute auf Lobeck's Aglaoph., Creuzer's Symbolik und das Werk von Sainte-Croix [1]), und gehen zu den uns näher liegenden Eleusinischen Mysterien über, welche, wenn die genannten auf metallurgische Thätigkeit hinzielten, auf dem Ackerbau, der Urbasis aller Cultur, beruhten.

Die Parische Chronik setzt die Einrichtung der Eleus. Myst. 1000 Jahre vor Eroberung Troja's. Die erste Aussaat des Triptolemos (1406 v. Chr.) wird als der Zeitpunkt der Stiftung angegeben, und die Kunst, Getreide zu säen, soll in Attika mit dem Isiscultus von einer ägyptischen Kolonie eingeführt worden seyn. Osiris, heisst es, habe, auf seinem Zug nach Indien, bei der Rückkehr, den Triptolemos zurückgelassen, als Besteller der Aussaat und des Feldbaus. [2]) Die Isis nennt Diodor als Erfinderin des Getreides. [3]) Isis ist Demeter, und, wie die Aegypter, nach Diod., ihre Isis zugleich als Gesetzgeberin und Stifterin eines rechtlichen Zustandes unter den Menschen verehrten (*θεῖναι δέ φασι καὶ νόμους τὴν Ἶσιν*); so nannten, fügt er hinzu, die alten Hellenen die Demeter Thesmophoros „Gesetzgeberin". Mit dem Unterschiede wieder, dass die Aegypter keine Geheimweihen der Saatspendenden und Gesetze gebenden Isis hatten, wie die hellenisch-thrakische Völkerschaft, welche in den Eleusinischen Mysterien den Ackerbau, im Verein mit Gesetz und Gesittung, als untrennbare und in Einer Gottheit verehrte Culturmächte feierte. Schiller, in seinem „Bürgerliede, das Eleusinische Fest", hat, als ein neuer Priester-Sänger der Menschen-Versittlichung, als ein deutscher Orpheus oder Eumolpos, diesen tiefen Entwickelungsgedanken bürgerlicher Heilsordnung in mächtigen Klängen besungen:

„Dass der Mensch zum Menschen werde,
Stift' er einen ew'gen Bund
Gläubig mit der frommen Erde,
Seinem mütterlichen Grund;

---

1) Recherches histor. et crit. sur les Mystères etc. 2. édit. 1817. — 2) Diod. I, 20. — 3) Das. 14.

Ehre das Gesetz der Zeiten
Und der Monde heil'gen Gang,
Welche still gemessen schreiten
Im melodischen Gesang". . .

Nach glücklich erfolgter Aussaat erhört Zeus der Schwester Flehen:

„Und von ihrem Throne steigen
Alle Himmlischen herab,
Themis selber führt den Reigen,
Und mit dem gerechten Stab
Misst sie jedem seine Rechte,
Setzet selbst der Grenze Stein,
Und des Styx verborgne Mächte
Ladet sie zu Zeugen ein". . .

Das schwungvoll feierliche Gedicht schliesst mit der Göttin Ceres Segensspruch:

„Und das Priesteramt verwaltet
Ceres am Altar des Zeus;
Segnend ihre Hand gefaltet,
Spricht sie zu des Volkes Kreis:
Freiheit liebt das Thier der Wüste,
Frei im Aether herrscht der Gott,
Ihrer Brust gewalt'ge Lüste
Zähmet das Naturgebot;
Doch der Mensch in ihrer Mitte
Soll sich an den Menschen reihn,
Und allein durch seine Sitte
Kann er frei und mächtig seyn."

Aber auch die mystische Seite, den Todescultus, feierten die Eleusinischen Mysterien in dem Verhältniss der Demeter zu ihrer Tochter Persephone oder Kora, welche die in Finsterniss hinabgesenkte Erdfrucht bedeutet, das der Verwesung anheimfallende Saatkorn und die aus der Verwesung hervorgehende neue grünende Saat.[1]) Schiller's „Klage der Ceres" ist die poetische Feier dieses Eleusinischen Geheimnisses in unvergleichlichen Rhythmen.

Die vorwaltende, auf Sittenbildung und Völkererziehung hinzielende Betonung des Naturlebens unterscheidet die Eleusinien nicht minder von den ägyptischen Geheimweihen, als sie diesen durch die mimisch-dramatische Darstellung des Grundgedankens

1) Schol. zu Hesiod. Theog. 913 ff.

gleichen. Dieselbe fand an den „grossen" im Monat Elaphebolion (März—April) gefeierten Mysterien statt. Am 4. Tage der neuntägigen Feier wurden mimische Tanzspiele aufgeführt, vorstellend den Raub der Proserpina; die Wanderungen der Ceres, „als Vorbilder der Wanderungen der Menschenseele"; die Entdeckung des Ackerbaues durch Triptolemos u. dgl. Ausserdem kamen chthonische oder Unterwelts-Darstellungen vor, worin Deo-Demeter, Kora-Persephone, Hades-Pluton u. s. w. als Personen auftraten. Diese in einer Höhle, als Episode des Raubes der Proserpina, gegebene Vorstellung der Unterwelt und ihrer Strafen benutzte noch Virgil für seine Schilderung der Hölle. Der Geheimsinn aber, die eigentliche Geheimlehre, welche die bildliche Personification in ihrer wahren Bedeutung darlegte und als Naturkräfte erklärte, soll nur den Eingeweihten des ersten Grades, den Epopten, mitgetheilt, und deren Entweihung durch Veröffentlichung mit den schwersten Strafen geahndet worden seyn. Lustrationen mit Sündenbeichte bildeten einen wesentlichen Bestandtheil auch dieser Weihen. Warburton's von Anderen widerlegte Meinung, dass in den Eleusinien, in den Mysterien überhaupt, die Einheit Gottes gelehrt wurde, pflichtet Creuzer bei, aber nur für die höchsten Weihen der Epoptie. Creuzer stellt die Ansicht auf, die Lehre von der Einheit Gottes wäre bei den Hellenen die alte, ursprüngliche gewesen, und hätte sich nur, vornehmlich durch die epischen Dichtungen, in Vielgötterei verirrt, nachher aber durch die Philosophen und Tragiker sich der Einheit wieder zugewandt. Voss nimmt die Doctrin von Einem Naturgott für die spätern Orphiker in Anspruch, die gleichzeitig mit der jonischen Philosophie auftraten und sich in einen Priesterorden vereinigt hatten.[1]) Die Fälschungen der spätern Orphiker, wovon die berüchtigtsten dem Onomakritos, Privatschreiber der Peisistratiden, zugeschrieben wurden, beweisen aber gerade, wie allgemein verbreitet unter allen hellenischen Stämmen jene thrakischen Ueberlieferungen waren, und wie tiefe Wurzeln sie im Volksbewusstseyn gefasst haben mussten.

Wir kommen zu den Mysterien, die unsern Gegenstand zunächst angehen, zu den Dionysischen Weihen. Sie wurden

1) Mythol. Br. 73. S. 331.

durch die mimetisch-dramatischen Darstellungen des Leidens und Sterbens des Dionysos gefeiert, und zwar des Dionysos-Zagreus, wie er zu Theben, als chthonische oder unterirdische Todes-Gottheit, in der Cultussprache hiess, und als Jakchos zu Eleusis. Das Etym. M. erklärt „Zagreus“ identisch mit Pluto. Das Etym. Gud. nennt ihn, mit Berufung auf Aeschylos, einen Sohn des Aïdes (Hades). Welker[1]) übersetzt es „Zugreifer“ (ἄγρειν), „Vielnehmer“ (ὁ ἀγραῖος), ähnlich unserem „Niklas Klaubauf“; andere erklären das Wort: „starker Jäger“.[2]) Aeschylos verbindet den Namen Zagreus mit πολύξενος (der „Vielgastliche“), und das Etym. Gud. setzt hinzu: Aeschylos nenne in seiner Trilogie „Aegypten“ den Pluto „den vielgastlichsten Zeus der Verstorbenen“ (τὸν πολυξενώτατον Δία τῶν κεκμηκότων). Den Namen Jakchos leitet Voss[3]) von dem Phönicischen Jao (Jehova) ab; eine Zusammensetzung von Jehova-Bakchos; Bochart vom Syrischen Jacco „ein saugender Knabe“. Bei Suidas ist Jakchos der an der Mutterbrust liegende Dionysos. Auch Herakleidos sagte, Dionysos sey Hades[4]), eine Todesgottheit wie Osiris. Die mimisch-dramatische Darstellung in den nach ihm benannten Weihen führte seine Zerstückelung durch die Titanen vor, wie Osiris vom Typhon zerrissen wurde, dessen Namen dem Titan Typhon zufiel. Die Titanen warfen die Glieder des Zagreus-Dionysos in einen Kessel, und setzten diesen neben den Dreifuss seines Bruders, nahe an dem pythischen Omphalos, wo man sein Grab zeigte. Sein noch schlagendes Herz überbrachte Pallas dem Vater Zeus.[5]) Nach Nonnos[6]) stürzten ihn die Titanen vom Thron des Zeus und zerstückten ihn mit tartarischem Schwerte. Zagreus erwächst von Neuem in vielfacher Gestalt, „hier als Zeus die Aegis schüttelnd, dort regnend als Kronos, bald Kind, bald Jüngling. Dann als Löwe, als Drache, Tiger, Stier, die Titanen bekämpfend; bis er als stierförmiger Dionysos noch einmal zerstückt wird, worauf Zeus, nach umgewandelter Erde, den zweiten Dionysos mit der Semele zeugt“. Semele aber oder Themele ist nichts Anderes als die „Erde“[7]); Demeter, eins mit Isis. Der

1) Aesch. Trilogie S. 557. N. 863. — 2) Hesych. I, p. 1573. — 3) Antisymb. I, 187. — 4) Clem. Alex. Protr. p. 22 B. Sylb. — 5) Zonar. p. 1506. — 6) Dionys. VI, 157. — 7) Diod. III, 62.

Sinn jener Mysterien und mimisch-dramatischen Feier entspricht dem Gedanken in den ägyptischen Darstellungen und liturgischen Tempelscenen des Todtengerichtes im „Todtenbuch"; entspricht dieser physisch-kosmischen Wandlungs- und Verjüngungsidee durch Leidens- und Todes-Stadien zur Auferstehung. Mit der Maassgabe jedoch, dass die Thebisch-Thrakische Zagreus-Mysterie keine stufenweis transcendente Emporläuterung bis zu vollkommener Anschauungs-Vergöttlichung und mystischer Seligkeit im Einswerden mit Osiris zur Darstellung brachte; sondern das Unsterbliche des Naturlebens symbolisirte: wie nämlich Alles, was die Erde erzeugt, durch ihre elementaren Umwandelungs- und Zerstörungsmächte (Titanen) in seine Bestandtheile aufgelöst werde; wie sie aber selbst wieder „die in ihren eigenen Tiefen scheinbar versunkenen Naturkräfte" im Frühling erwecke. Zugleich gab freilich diese symbolische Auffassung vom Tode des Zagreus, den die Orphiker sowohl für die Kraft der blühenden Natur, als auch für den Beherrscher des Todtenreichs erklärten, die Zusicherung eines künftigen Lebens nach dem Tode. „Denn das Innere der Erde, wo die Gebeine des Gottes begraben liegen, bewahrt die ewigen Keime des Pflanzenlebens, und diese erzeugende und belebende Kraft der Erde ist das Reich des Zagreus. Daher die mystische Ueberzeugung, welche auch die Eleusinischen Weihen ertheilten, dass nur der gestorbene Gott neues Leben schaffen könne."[1])

Orpheus, den die Sage, wie den thrakischen Lykurgos, wie Pentheus, als einen Priester des Apollon, von den Bassariden, den Priesterinnen des Bakchos, zerreissen lässt, wurde von den Orphischen Bundesgenossen zum Stifter der Dionysos-Mysterien, wie uns scheinen will, in der Absicht bestellt, um den Dionysos-Dienst von der Beimischung jenes phrygisch-orgiastischen Unwesens zu läutern und auf seinen Ursprung zurückzuführen: auf die Einheit mit der Osirischen Sonnen-Idee und dem Seelen-Reinigungsbegriff; auf die Identität also des Dionysos mit Apollon. Wir erblicken darin eine Katharsis, durch welche der phrygisch-thrakische Volksgott Bakchos in den geistig klaren Lebensordner und Culturgott Apollon umgeläutert werden sollte, und finden

1) Vgl. Bode, Gesch. d. epischen Dichtung der Hellenen S. 175. Hoeck's Kreta 3, S. 184. Zoega, Bassiril. Tab. 81. T. 2. p. 171.

diese Orphische Mysterien-Idee in der Doppelgestalt des hellenischen Drama's, in der attischen Tragödie und Komödie, ausgesprochen, und in den reingeistigen Kunstformen derselben erst in höchster Wahrheit geoffenbart. Nicht bloss weil die Mysterien-Idee aus ihrer dumpfen Heimlichkeit und priesterlichen Abschliessung gegen das Volk in das klare Verständniss des Gemeinbewusstseyns durch die dramatische Kunst erhoben worden: diese Einheitsidee von Dionysos-Apollon scheint uns um desswillen vorzugsweise in der hellenischen Tragödie und Komödie zu ihrer innersten, wahrhaften Bedeutung erschlossen, weil sie das Bakchisch begeisterte Gemüth, das eigentliche Volksorgan der Gotterkenntniss, durch das Sonnengöttliche, durch die helle Einsicht in den Zusammenhang des ethisch-praktischen Lebens, durch das Apollinische, das Culturgeistige, reinigt. In der Tragödie erfährt das Bakchische, in Form der wildschwärmend trunkenen, der von Schmerz und Schuldgefühl berauschten Leidenschaft, die Reinigung, mittelst der beiden kunstgemäss wirkenden, rhythmisch bewegten Affecte, Furcht und Mitleid, die sich ihrerseits, wie wir gesehen, im Elemente dieser musikalisch-rhythmischen Erregung, zu den unselbstisch geselligsten, menschenfreundlich gottesfürchtigen, recht eigentlich ethisch-religiösen Cultur-Affecten läutern. In der Komödie erfährt das Dionysische die Katharsis durch den Affect lustvoller Heiterkeit, eines hellen gottfreudigen, von Phöbos, dem Lichtgott der Erkenntniss gleichsam durchstrahlten Lachens über die Verkehrtheit, Thorheit, die närrisch aberwitzige Vernunft und Unvernunft in ihrem Bakchischen Taumel; erfährt das Dionysische die Katharsis durch die, mit der Macht einer plötzlichen Erleuchtung hervorbrechende Verstandeslust und Freude über die Ungereimtheit, die sich aus freien Stücken in ihre Widersprüche verwickelt: eine wahrhaft Apollinische Katharsis, von Apollo, dem „Aufheiternden,“ nach den alten Satzungen der Themis bewirkt; von Apollo, dem eigentlichen „Reiniger,“ als welchen ihn Ottfr. Müller [1]) bezeichnet.

Die Vereinigung beider Culte, des Dionysos, und Apollon ist eine geschichtliche Thatsache. Die Phlyusier und Myrrhinusier in Attika zeigten die Altäre des Apollon Dionysodotos („der von

1) Eumenid. S. 147.

Bakchos Gegebene"[1]). Dionysos Eleutherios, „der Befreier," wird zum Sohne des Apollon gemacht. Die attischen Acharner verehrten den Dionysos Melpomenos zugleich mit dem Apollo Musagetes[2]), wesshalb Praxiteles den Dionysos mit einer vom Thyrsos gestützten Lyra abgebildet.[3]) Delphische Jungfrauen tanzten den Frühlingsreigen zu Ehren des Dionysos und des Apollon auf dem Parnass[4]), dessen Doppelgipfel bekanntlich beiden Göttern, dem Bakchos und Apollon, geweiht war. Hier tauschten auch beide Gottheiten Namen und Attribute. Apollon hiess Bakchios und Dionysos Paean, Alexikakos (Uebelabwender). Bei Macrobius erklärt selbst Aristoteles Apollon und Dionysos für identisch[5]), auf Grund der Beiden gemeinsamen Mantik, indem der Priester des Dionysos Mantis in Thrake, durch die Kraft des Weines begeistert, Orakel ertheilte, wie der Apollo-Priester zu Klaros durch den Genuss des Wassers.[6]) Schon Herodot erkannte die grosse Aehnlichkeit der Dionysischen Orakel in Thrake mit dem Pythischen zu Delphoi[7]); und im Heiligthum des Apollon war es, wo die Delphischen Priester dem gestorbenen Dionysos ein geheimes Opfer verrichteten, während die Thyaden die nächtliche Feier des Dionysischen Frühlingsfestes begingen und den Gott wieder auferweckten.[8]) Mit Bezug auf ähnliche Delphische Sagen möchte Proklos sagen: Apollon habe den zerrissenen Dionysos wieder hergestellt.[9]) Diese gegenseitige Durchdringung der beiden, im attischen Drama, als dem vollkommensten Gestaltungs-Ausdruck des hellenischen Geistes und der hellenischen Kunst, tiefsinnig verschmolzenen Kunststimmungen: Apollinischer Erleuchtung mit Dionysischer Gemüths-Trunkenheit, — auf welchem andern Erdgebiete mochte diese gegenseitige Durchgeistigung zu so herrlicher Offenbarung gelangen, als in Hellas, dem Focalpunkte gleichsam, wo die Strahlen des Sonnencultus im gluthdurchlohten Aegyptenlande, und des üppigen, düftetrunkenen Pflanzenlebens, unter Asiens weichlichem, wollustvollem Himmel, Balsame thauend und Gewürzefluth, zusammentrafen?

Mit dieser Verschmelzung der Dionysisch-Apollinischen Idee

1) Paus. I, 31, 4. — 2) Das. I, 2. — 3) Kallistr. Stat. 8. p. 155. — 4) Eurip. Fragm. p. 191. Matth. — 5) Arist. Theolog. I, 18. p. 309. Zeune. — 6) Eurip. Rhes. 975. Vgl. Bode a. a. O. S. 162. 39. — 7) VII, 111. — 8) Plut. de Is. et Os. 35. p. 365 A. — 9) Tim. 3. p. 198. 200.

zur tragischen und komödischen Katharsis im attischen Drama wurde zugleich eine panhellenische bewirkt; insofern, wie das geistig ethische Wesen des dorischen Stammgottes, Apollon, mit dem jonischen Dionysos, dem Gotte der zeugenden Naturkraft und ihres psychischen Gegenbildes, des sinnlich begeisterten Gemüths, im attischen Drama sich verband, zugleich auch die ideale Grundeigenthümlichkeit beider Stämme, der Dorier und Jonier, in der attischen Tragödie und in der megarisch-attischen Komödie, durch Vermittelung der phrygisch-äolischen Melodik, sich durchdrang. Böotische (äolische) Kolonisten waren es, welche den vereinten Cultus der Orphisch-Bakchischen und Apollinischen Mantik nach dem äolischen Lesbos (1060 v. Chr.) verpflanzten [1], von wo der tragische, namentlich durch Arion aus Methymna eingeführte Chor ausging, welcher, wie sich zeigen wird, den melopöischen Wurzelstamm der attischen Tragödie bildet. Aber noch eine dritte Verschmelzung kam durch jene ethisch-nationale im attischen Drama zu Stande: eine ideale Durchdringung der beiden grossen hellenischen Staatsformen: des dorisch-aristokratischen und jonisch-demokratischen Elementes. Wie die Opfer-Katharsis ein Adelsbefugniss, ein eupatridisches Vorrecht war; so werden wir das aristokratische Geschlecht der Eupatriden sich der Einführung des Dionysos-Cultus widersetzen sehen, den das attische Landvolk aber sich nicht mehr entreissen liess. Es erkannte in dem Dionysos seinen Eleutheros, der in der attischen Tragödie und Komödie seine furchtbare demokratische Macht gegen die aristokratische Eigenmacht kehrte; wie anderntheils die Apollinische Katharsis das Volkswesen in dessen dramatischer Collectivperson, in dem tragischen Chor, zum mittlern Maasse weiser Regelung der Affecte und Entschliessungen, zum Volksgewissen, als Gottesstimme, adelte und weihte. Aehnlich brachte der scheinbar vom Bakchischen Taumel ergriffene Komödienchor die ungefüge und ungethüme Ueberhebung des Demos durch die weisheitsvolle Katharsis, unter der Maske phantastischer Parodie, zur Erkenntniss und Vernunft. Der Chor ist ein Apollinisches Moment im Drama. Der Pythontödter wirkt auch als Katharsios,

1) Diod. V, 80. Schol. Pind. Nem. XIII. 43. Paus. III, 2. Strab. V, p. 221. Vgl. Plehn, Lesbiac. p. 41.

als Reiniger, in Bezug auf den Kampf der Conflicte und Leidenschaften; getreu dem Amte, das er schon bei Homer verwaltet; dem Amte der „den Uebermuth niederbeugenden Nemesis.“ Er vollbringt die objective Katharsis, die Sühne der beleidigten Gottheit, des erschütterten Sittengesetzes, die Katharsis-Idee der Harmonien-Idee und göttlichen Ordnung; wie die Dionysische, mit der seinigen im Innersten verschwisterte Nachwirkung sich durch die subjective, im Gemüthe des Hörers vollzogene Katharsis der Gemüthserschütterungen, der Seelenzerreissung, der „Sparagmen“ der Seele, kundgiebt, als psychischer Reflexe der mythischen Sparagmen, jener Körperzerstückelung, die Zagreus von den Titanen erlitt. In der Tragödie sind es leidvolle, in der Komödie lustvolle Erschütterungen, Sparagmen kathartisch erschütternden Gelächters. Pallas, die Göttin der Kunstweisheit, Apollon und Dionysos, die dreieinigen Beseeler und Gestaltungsmächte des attischen Drama's, sind ebenso bedeutungsvoll in der Zagreus-Mythe gesellt: Pallas, wie schon gemeldet, bringt das Herz des zerstückelten Dionysos-Zagreus dem Zeus, es dem Erbarmen und der Sühne des obersten Weltordners anheimstellend. Apollon begräbt die Reste des Zagreus am Parnassos. Aus dem schlagenden Herzen des Dionysos entsteht der neue, in Verjüngungsherrlichkeit leuchtende Dionysos.[1]) Zum Verständniss des symbolischen Sinnes der Zagreus-Mythe sey uns noch ein Wort über das Orphische Dogma gegönnt. Demselben zufolge bedeute Dionysos die Vielheit des in zahllos mannichfachen Formen sich darstellenden Alls; Apollon die Einheit, insofern er die zerstreuten Glieder des Dionysos wieder sammelt, wie der denkende Geist die empfangenen Sinneseindrücke zur Einheit verknüpft.[2]) Dem Apollon sey desswegen der ernste Päan heilig; dem Bakchos, der personificirten Idee der Formen- und Gestaltenfülle, der wechselnde Dithyrambos. Daher wird auch Bakchos bald als Kind, als Jüngling, als Greis vorgestellt; Apollon dagegen unter dem Bilde ewiger Jünglingsschönheit. Eine nicht minder sinnvolle Deutung legt das Orphische Dogma in die Titanen-Mythe mit Bezug auf Dionysos-Zagreus. Aus dem Dunste der Leiber der von Zeus erschlagenen

1) Nonn. XXIV. Vgl. Creuzer, Symb. IV, 97. — 2) Prokl. in Theol. Plut. V, 3, p. 253. Gyrald. de Musis Opp. T. 1, p. 558. Creuzer IV, 116.

Titanen lässt das Dogma die Materie entstehen; aus der Materie die Menschen. Daher das Rohe in der Menschennatur, das Gewaltthätige, Leidenschaftliche. Unser Leib ist ein titanischer Leib, der Apollinisch geistigenden Erhellung und Sittlichung bedürftig. Die Titanen verbildlichen die Zerrüttung des Gemüths durch thierische Triebe, was in der Tragödie eben zu kunstrechter Sühne gelangt, sich in der tragischen Katharsis spiegelt. Den Titanen, dieser Brüderschaar ungeschlachter Erdriesen, sind die Kureten entgegengesetzt, das Symbol maassbestimmter Bewegung, sowohl der Himmelskörper, als der Triebe und Leidenschaften. Wir werden in den Kureten, als dem Symbole der Harmonie eines höhern Lebens, das Vorbild zum lyrisch-dramatischen Chor der Hellenen kennen lernen, dem eine ähnliche Bestimmung im attischen Drama zuzuweisen, welche die Kureten, der älteste Tanzchor, als Hüter des Kindes Zagreus, hatten, das sie, gemeinschaftlich mit Apollon, bewachten.[1] Wenn das Dogma lehrt, dass die von Here zur Ermordung des Kindes Zagreus aufgeregten Titanen sich, zu dem Zwecke, das Gesicht mit Gyps bestrichen[2]; so dürften wir vielleicht auch eine Hinzielung auf diese natursymbolische Vermummung, ein Erinnerungssymbol derselben in der dramatischen Spielmaske vermuthen. Dass Thespis, unter andern Masken, sich auch einer Gypsmaske bediente, werden wir an Ort und Stelle erfahren. Nebenbei gesagt, bedeutet das Wort Titan im Griechischen auch Kalk und Gyps. Ob das Orphische Dogma hiebei ein geologisches Symbol im Sinne hatte, und mit den in Gyps verlarvten Erdriesen irgend eine grosse erdgeschichtliche Revolution, etwa die Zertrümmerung des Pflanzenlebens bei Bildung der „Kalkformation,“ personificiren mochte, wagen wir nicht zu betonen, wiewohl jene tiefsinnige Naturanschauung dies nicht als undenkbar und unglaublich erscheinen lässt. Als die Titanen das Kind Zagreus, dem, als Sohn des Zeus von Persephone, die höchste Gewalt beschieden war, auf Zeus' Thron sitzen fanden, versuchten sie den Knaben mit Spielzeug zu bethören, und hieben ihn mit einem Schwert nieder, während er sein Gesicht in einem Spiegel beschaute. Der Weltspiegel wird dann auch dem Dionysos als Attribut beigegeben, nebst den beiden

1) Vgl. Grote, Hist. of Gr. I, 27. — 2) Nonn. XVII, 204.

Kelchen der Verirrung und der Rückkehr zum höhern Leben.[1] Welche Beziehung diese Selbstbeschauung des Dionysos im Weltspiegel mit dem tamquam in Speculo der dramatischen Darstellung, mit Hamlet's Spiegel, darbiete, den das Schauspiel der Natur vorhalten, und worin es dem Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeigen soll; und ob die beiden mystischen Kelche der Verirrung und Rückkehr zum höhern Leben, ob sie auf die zwei Kelche, den Leidens- und Trostkelch der tragischen Schuldverirrung und läuternder Sühne, und folglich auch auf die beiden Komödien-Kelche, den der Bethörung und den Freudenkelch der komischen Katharsis, anspielen: das überlassen wir Jedem, sich selbst aus dem Orphischen Dogma herauszudeuten. Nur den Ziegenbock wollen wir noch als Bestandstück von Dionysos' Theater-Inventarium erwähnen; den weltbekannten, dramatischen Ziegenbock (*τράγος*), der seinen Urahn in jenem Ziegenbocke erkennen darf, in welchen Zeus den Knaben Bakchos verwandelte, um ihn vor den Verfolgungen der Here zu schützen.

Fassen wir nun wieder den dorischen Stammgott, Apollon, in's Auge. In seinem Tempelgebiet fanden wir Geheimweihen, aber nicht ihm gestiftet, sondern dem Dionysos, dem leidenden, gestorbenen und wieder erweckten Naturgotte. Wie Licht das Dunkel, wie Tag die Nacht ausschliesst, so weiset der Lichtgott, dessen geistige Strahlen von Tempe aus die hellenische Welt erleuchteten und die Klarheit gesetzlicher Lebens-Sittigung und staatlicher Ordnungen nach allen Richtungen hin verbreiteten, die „Mysterien" ab, die noch in symbolischen Formen den Sinn und Gedankeninhalt des Welt- und Menschenwesens lehren, den der Lichtgott selbst in unverhüllter Erscheinung darstellt.

Das Geheimnissvolle und Verschlossene, das schon das Wort „Mysterion" ausdrückt, das von *μύω* „verbergen," oder, nach Casaubonus, vom phönicisch-hebräischen mistar „Geheimniss," abzuleiten, — nicht darf dies dunkel Verborgene, seinen, des Gottes, Namen, Phoibos („der Glänzende"), trüben. Stammt doch „Apollon" selbst von *ἀπολεῖν* „vernichten" ab, mit nächster Beziehung auf das Vernichten oder Abwenden (*Απέλλων*) alles verdunkelnd Düstern und Dumpfen. Phoibos ist der reine, fleckenlose Gott.

---

1) Creuzer a. a. O. 119.

Der von ewiger Klarheit umgebene Gott ist frei von Verdunkelung durch irdisches Leid.[1]) Aeschylos verbietet, ihn bei der Trauer zu nennen[2]) „die Wogen des Kokytos sind ihm ein Gräuel[3]); der schwarze Nachen des Charon, „den nie Apollon's Fuss berührt noch Sonnenstrahl."[4]) Im Python bekämpft und erlegt er eben die dumpfe Mantik, den Wächter des alten Erdorakels. Apollon kann nur der Siegesfrohe seyn, der „Kallinikos," den der vaticanische Apollo zeigt. Python, ein Kind der Erde, gleich den Titanen, erliegt den Pfeilen des Gottes, nicht der Gott, wie Dionysos den Erdriesen, dem Erdungeheuer. Und diesen Sieg feierten die Delpher, im Gegensinne zu dem nächtlichen Trauerfeste des Dionysos, mit Flöten, Kitharn und Trompeten. Sie feierten ihn in dramatischer Weise, wobei ein Knabe den Gott vorstellte, welcher, nach der einen Sage, als Kind auf den Armen seiner vom Python verfolgten Mutter, nach einer andern Sage, als Knabe den Drachen erlegte, „noch im leichten Gewand, noch geringelter Locken sich freuend."[5]) Plutarch schildert diese Festvorstellung.[6]) Sie bestand aus drei, alle acht Jahre hintereinander gefeierten Festen: Sopterion, Neroida und Charila. Plutarch nennt diese Festvorstellung eine Nachahmung vom Kampfe des Gottes mit dem Python (*μίμημα τῆς πρὸς τὸν Πύθονα τοῦ θεοῦ μαχῆς*), in drei Abtheilungen oder Acten, wovon der erste den Kampf mit dem Drachen darstellte; der Zweite die Flucht in das Thal Tempe, der dritte: Weihe, Sühne und Rückkehr. A. Schöll leitet die Benennung des Festes „Septerion" von *σέβομαι* „verehren" ab.[7]) „Das erste Drama einer feierlichen Trilogie der Delpher," bemerkt Schöll, der Trilogien-Geisterseher, hiezu (primum solennis Delphorum quasi trilogiae drama). Nach Vollendung des Kampfes mit dem Python brach Apollon sich selbst den Lorbeer zum Siegeskranze, und stimmte hier zuerst den Päan als Triumphlied an. Obgleich nun, bemerkt O. Müller[8]), die Erlegung des Python als Triumph der höhern und göttlichen Kraft erscheint; so wird doch der siegreiche Gott

1) Vgl. O. Müller, Dorier I, 302 ff. — 2) Agam. 1084. — 3) Sept. 696. — 4) Das. 865. — 5) Apollon. Rhod. II. 707. — 6) Quaest. Gr. XII, p. 383. und de Def. Orac. p. 323. 333 ff. — 7) De orig. graec. Dramat. Dissert. 1798. p. 62. — 8) a. a. O. S. 319.

als befleckt von dem Blute des Ungethüms gedacht, und muss eine Reihe von Trübsalen und Leiden durchwandern. Das Leiden und die Betrübniss galt aber nur der Befleckung seiner Reinheit mit unreinem Blute, keiner Schuldbefleckung. Die Cultussage liess ihn gleich nach der That den heiligen Weg gen Tempe ziehen, auf dem fortwährend der den Apollon vorstellende Knabe als Führer einer Theorie (Gesandtschaft zur Verrichtung von Festopfern) einherzog. Den Weg der Theorie giebt O. Müller ausführlich an.[1]) Wir beschränken uns auf die Hauptbegebenheiten bei dieser Wanderung. Zunächst erfolgt die Knechtschaft bei Admetos dem Pheräer, der sich der Gott, um die Blutschuld abzubüssen, unterzog. Auch dies stellte der Knabe mimisch dar, und ahmte wahrscheinlich nach, wie der Gott, als Hirt und Sklave, in den niedrigsten Geschäften gedient. Für Ottfr. Müller ist Admet kein menschlicher Heros; er hält ihn für ein ideelles Wesen. *Ἄδμητος* (der Unbezwingliche) sei ein Beiname des Gottes der Unterwelt. „Liegt nicht noch in dem Mythos von der Errettung der Alkestis aus der Unterwelt durch Apollon und Herakles die Hinweisung, dass die Fabel von Admet sich auf einen Cultus unterirdischer Götter bezieht?“ Wir lassen diese Auslegung Müller's dahingestellt; so auch die daran geknüpfte Folgerung, wie sehr es „in den grossartigen Plan dieser religiösen Dichtung passe, dass der Gott, dessen innere Klarheit mit der unreinen Natur selbst befleckt und getrübt ist, zur Erfüllung seiner Leiden in das ihm verhasste Dunkel der Unterwelt hinabsteigen muss.“ Nachdem die bestimmte Zeit dieser Dienstbarkeit, die achtjährige Periode vorüber („das grosse Jahr,“ *μέγας ἐνιαυτός*), wanderte der Gott zu dem uralten Altar von Tempe, wo Besprengungen mit Lorbeerzweigen und andere Sühngebräuche die Reinheit symbolisch herstellen. Noch fortwährend fastend kehrt der Gesühnte denselben Weg zurück bis Deipnias bei Larissa, wo ihn das erste Mahl (*δεῖπνον*) erquickt, und wo auch der Knabe, der den Apollon spielte, nach langem Bussfasten ein Mahl nahm.

Die Verschiedenheit dieser Apollo-Busse von der Mysterien-Sühne leuchtet Jedem ein. In den Mysterien beruhte die Busse auf Befleckung der Seele durch Schuld und Sünde; durch Ver-

---

1) a. a. O. S. 203.

sündigung am Göttlichen, ähnlich der Schuld, welche der von den Titanen an Dionysos verübte Frevel nach sich zog. Die Busse, die der Heilgott selbst sich auferlegte, ist offenbar dem Dionysischen Sühnbegriff entgegengesetzt, da sie die Reinigung nicht von einer Uebel- und Missethat, sondern von der Besudelung bedeutet, womit der Sieg selbst über das Verderbliche und Unheilsvolle den Gott-Heiland (Päan), den Akesios und Aigletes (der Heil und Segen strahlt) befleckte; den lichtreinen, Segen stiftenden Verderber eines nächtlich missgeschaffenen Unholds; wesshalb Apollon auch Ulios (*οὔλιος*) heisst, was zugleich Heilgott und Verderber bedeutet; so wie dem von ihm erlegten Erddrachen und Schlammwurm der Name Python von dem Verwesungsgeruche verblieb, womit der Leichnam des Ungeheuers die Siegesstätte verpestete: von *πύθεσθαι* „faulen".[1]) Diese Katharsis ist keine Seelenläuterung; sie hat den Sinn einer blossen Reinigung der lichten Gotteshände vom Schmutze des finstern Drachenblutes; sie ist eine Sieges-Katharsis, eine gottherrliche, wie das Hervortreten der Sonne aus befleckendem Gewölk. Und die Geistesstimmung des Uebelabwenders, des Kallinikos, des lichtumflossenen Unholdtödters, dessen blosse Erscheinung Glorien-Herrlichkeit und Siegesglanz, — welcher Art mag seine Geistesstimmung seyn? Eine ruhmeshelle Siegesstimmung, von der eigenen Gottherrlichkeit erfüllt; eine hochbegeistert aus dem Gott-Innern selbst hervorbrechende lyrische Stimmung, deren Abglanz die dorische Chor-Lyrik. Und die Folgen seines Sieges für Weltheil und Erleuchtung? Ottfried Müller schildert sie mit lebendigen Zügen[2]):

„Da nun auf diese Weise die feindliche Seite der Natur gebändigt liegt, und geordnete Ruhe den Sieg davon getragen: beginnt Apollon das andere Amt zu verwalten, um dessentwillen er auf der Erde geboren. Er besteigt den Dreifuss des Pythischen Orakels, um nicht mehr die dunklen Ahnungen der geheimnissvollen Erde, sondern „Zeus fehllosen Rathschluss" (*Διὸς νημερτέα βουλήν*)[3]) und die Gesetze einer höhern Weltordnung den Menschen zu verkünden." — Eine solche Stimmung aber, die eine grundlyrische, siegesfeierliche, ist nicht die der hellenischen Tragik;

---

1) Hom. Hymn. ad Apoll. 363. — 2) a. a. O. 323, 10. — 3) Hom. Hymn. ad Apoll. 132 und Hymn. ad Herm. 471, 533.

nicht die der Tragödie überhaupt, ist keine dramatische Stimmung. Um diese zu werden, musste das lyrische Element, oder wie wir es nannten, das Apollinische, in der antiken Tragödie sich mit dem Dionysischen Leidensmomente eben verschmelzen; in der Komödie, mit dem scheinbaren Widerspiel zum Tragischen, mit dem Lustaffect des parodirend vernichtenden Humors.

Einen leidenden Dionysos kennt schon Homer.[1] Aber selbst die ägyptisch-orphische Einwirkung vermochte nicht, dem hellenischen Geiste den Begriff eines leidenden Apollon einzupflanzen. Aus dem Dorismus konnte sich daher auch das Drama nicht hervorbilden, obgleich derselbe die Grundlinien dazu in sich trug. Der Stammheros der Dorier, der mit diesem symbolisch verwandte[2] und verbundene Herakles, ist, wie Apollon, ein Bekämpfer des Thanatos und Hades, was Jeder aus Euripides' Alkestis weiss. Herakles bekämpfte, im Bunde mit den Aetolern, die Thesproter von Ephyra, einem acherontischen Gebiet, als Wohnung des Aidoneus und durch Todtenorakel berüchtigt. Auch aus dieser Bekriegung der acherontischen Thesproter durch Herakles erhellt der Gegensatz, „in den", nach O. Müller, „die düstern Religionsgebräuche am Acheron (in Thesprotien) mit den freien, thatkräftigen Leben heroisch gesinnter Volksstämme" (wie der dorische) „traten; die scheue und bleiche Anbetung der untern Welt mit der kühnen Freude an der gegenwärtigen Fülle des Daseyns". Um das Drama zur Erscheinung zu bringen, musste aber jener Gegensatz vermittelt, und die Nachtseite des Todescultus mit der Lichtseite der dorischen That- und Kriegesherrlichkeit sich vermählen. Dies vollbrachte, wie oben schon angedeutet worden, die jonisch-äolische Lyrik, die durch nachweislich thrakisch-phrygische Anregungen des Dionysos-Dienstes bestimmt erscheint und von dessen Geiste durchdrungen.

Allein selbst diese hinzugetretenen Entwickelungsmächte des griechischen Drama's würden dessen volle Gestaltung nicht bewirkt haben ohne ein drittes Moment, das, unserer Ansicht nach, in der jonischen Philosophie des 6. Jahrh. vor Chr. sich aufthat und, vor allem durch Pythagoras, den wissenschaftlichen Verpflanzer des Orphismus nach Griechenland, auf attische Kunst



1) Il. VI, 130 ff. — 2) Creuzer, Symb. II, 621.

und Poesie, auf das Drama insbesondere, bestimmend einwirkte, und dessen Blüthe und Reife fördern und erschliessen half. Zuvörderst haben wir aber noch ein wichtiges dramatisches Moment, das formell äussere Bewegungsmoment der Handlung, zu berücksichtigen, wozu uns das geschilderte Delphische Festspiel den geeigneten Beleg an die Hand giebt. Hier, in diesem Festspiel, erscheint die fortschreitende Bewegung durch die drei Stadien der heiligen Handlung als eine durchweg äusserliche: sie besteht in einer Wanderung auf der pythischen Strasse von Tempe nach Delphoi, die der darstellende Knabe vornahm, wie einst der Pythontödter selber, Apollon, den er nachahmte. Die dramatische Fortschrittsbewegung kommt also hier buchstäblich zu Stande; sie ist eine eigentliche Bussfahrt, ein Büsserlauf; die factische Erklärung der Wurzelstammsylbe von drao (δράω, thun, handeln)[1], des altindischen Wurzelwortes dru, das in der Sanscritsprache „laufen" bedeutet. Im Drama muss aber die Handlung sich bewegen, nicht der Held, und diese Handlung sich in sich selber, innerlich bewegen, nicht räumlich von Ort zu Ort. Jede derartige Bewegung ist ein episches Fortschreiten, kein dramatisches. In Betracht der Verlaufsbewegung finden wir also das Delphische Festdrama episch fortschreiten, ähnlich dem Wettlaufe bei Leichen-Siegesspielen, wie z. B. jenes ist, welches Achilles zur Sühne von Patroklos' Leiche veranstaltet.[2] Was aber die Stimmung des Helden im Delphischen Sühnespiel betrifft, so mussten wir sie für wesentlich lyrisch erklären. Danach enthielte das Delphische Festspiel die beiden dem Drama inhärenten Wesenseigenschaften, das Lyrische und Epische, aber nur in dramatischer Scheinform: das Epische als blos äusserlichen Bewegungsverlauf, und das Lyrische, unberührt von dem tragischen Pathos, dem tiefen Leidensmomente, das sich bis zu unseliger Zerrüttung und Herzzerreissung steigert. Somit bliebe die kathartische Stimmung als das einzige, dem Drama gemeinsame Moment in unserem Delphischen Bussspiel übrig; die Katharsis nämlich, die wir in der antiken Tragödie als die objective bezeichnet haben; die Sühne der tragischen Idee; die active, von der rächenden, mit dem Schicksal identischen

---

1) Wovon auch die Form δράμω „laufen," δρόμος „Lauf." — 2) Il. XXIII. 287 ff.

Gottheit selbst vollzogene Katharsis, im Zwecke der Erfüllung des höchsten Causalitäts- oder Vergeltungsgesetzes. Es ist die Stimmung der obsiegenden Katharsis des Apollon Moiragetes (des Erinyenführers), der des höchsten Weltenlenkers Willen (*Διὸς αἶσαν*) vollstreckt; die Stimmung des Sieges der Idee lichter Welt- und Gesetzesordnung über das Dämonische; des Befreiungsheiles; der Herrschaft des Geistes und der Vernunft über die finstere Typhonische Erdmacht, die auf jede, nicht im Rechte und in der Vernunft begründete Gewalt forterbt. In dieser Delphischen Sieges-Idee feiert das Tragische gleichsam sein Epinikion, seine lyrische Sieges-Vergötterung, die in dem ersten Päan sich verkündet, womit Apollon seinen Triumph besang. Denn eine Rechtfertigung Gottes ist für den Begriff grundinnerlich epinikisch, ein verherrlichender Lobgesang. Mit ihr tönt die Tragödie gleichsam in ihren lyrischen Ursprung, in jenen ursprünglichen Siegespäan, in jenes Delphische von Apollon selbst gesungene Triumphlied, aus.

Stimmt denn nun aber diese siegesfreudige Katharsis mit dem tragischen Läuterungsgefühle durchaus und vollkommen überein? Ist dies der Nachklang und Aushall, in den die tragische Schlusswirkung ausbebt? Auch ihr, so fanden wir bereits, auch dieser Delphischen, mit dem Siegesgefühl, das die tragische Läuterung zurücklässt, grundwesentlich gleichartigen Geistesstimmung muss sich noch ein Moment beimischen, um jenen tief nachhaltigen Schlusseindruck zu bewirken, den die tragische Katharsis dem Gemüthe einprägt. In den Ausklang der epinikischen Stimmung muss ein Nachhall der Leidensstimmung auszittern; in den sieghaften Gotteshochschwung ein menschliches Wehgefühl ausseufzen. Es muss auch hier wieder die Apollinische Geistesverherrlichung mit der Dionysischen Leidenstrauer zu einem wehmuthsvollen Trost- und Erhebungsgefühle verschmelzen; zu einer Schlussstimmung, in welche die beiden Läuterungsaffecte, Furcht und Mitleid, ebenso in Eins verschmolzen und, zu bleibender Nachwirkung sich durchdringend, ausklingen: die zur Gotteserkenntniss und frommer Gesetzesscheu gereinigte Furcht, als Apollinischer, das zur regsten Empfänglichkeit für barmherzige Menschenliebe geläuterte Mitleid, als Dionysischer Affect.

Zu diesen, aus dem Orphischen Dogma einer natursymbolischen Theogonie entwickelten Gedankenbestimmungen und Wesens-

momenten im griechischen Drama liefert die griechische Geschichte ein denkwürdiges thatsächliches Beispiel, gleichsam als einen Rechtfertigungsbeleg für die Gültigkeit der symbolisirenden Anschauung und die Wahrheit der Idee, die der Mythe zum Grunde liegt. Das geschichtliche Beispiel fällt in die Zeit zwischen Datis' und Xerxes' Kriegszug nach Griechenland; in die Zeiten folglich, wo das Stegreif-Drama des Thespis im Uebergange zu kunstgemässer Gestaltung begriffen war. Der Spartanische König Kleomenes ist das Beispiel, von dessen Unthaten und Endschicksal Herodot im VI. Buche berichtet. Kleomenes hatte bekanntlich den Prokleidenkönig, Demaratos, entthront, den Herodot am persischen Hofe und beim Feldzuge des Xerxes die Stelle von dessen gutem Geiste spielen lässt, welcher dem Könige von dem verhängnissvollen Zuge abrieth, während der Perser Artabanos zu Gunsten desselben sprach. Beunruhigt über die Stimmung der Spartaner, nachdem seine Ränke verrathen waren, zog sich Kleomenes nach Thessalien zurück, und ging von da nach Arkadien, wo er das Volk gegen sein Vaterland bewaffnete. Die Spartaner forderten ihn zur Rückkehr auf mit dem Versprechen, das Geschehene vergessen zu wollen. Er übernahm dann auch, gemeinschaftlich mit seinem Nebenkönig Leotychides, die Regierung wieder. Bald aber artete die tyrannische Natur in offenen Wahnsinn aus, so dass die Verwandten sich genöthiget sahen, ihn in Ketten zu legen und der Ueberwachung eines Heloten zu übergeben. Durch schreckliche Drohungen zwang König Kleomenes seinen Wächter eines Tages, ihm sein Schwert zuzustellen. „Und als Kleomenes das Eisen in die Hand bekommen, fing er an sich zu zerfetzen (*ἐπιτάμνων κατὰ μῆκος τὰς σάρκας*), so mörderisch, dass er starb. Wie die meisten Hellenen sagen, weil er die Pythia bestochen, jenen Ausspruch über den Demaratos zu thun" (dass dieser ein Bastard, in Folge dessen Demaratos entthront wurde); „wie aber die Achäer allein sagen, weil er bei seinem Einfall in Eleusis den Tempel der Göttin geplündert".[1]) Die Spartaner aber sagten, Kleomenes sey wahnsinnig geworden, weil er sich inzwischen Wein zu trinken angewöhnt hatte, „was er von einigen skythischen Gesandten, die nach Sparta gekommen waren, gelernt

1) Herod. VI, 754.

hatte". [1]) Dürfen wir an diesem historischen Falle nicht die Mythe gewissermassen erläutert erblicken? Nicht die von den Titanen an Zagreus vollführte Zerstümmelung von Kleomenes an ihm selbst verübt sehen; Zagreus und titanische Wuth also in Einer Person? Zum dramatischen Helden tyrannischer Wahnsinnswuth geweiht, deren Nemesis die Selbstzerfleischung? Und dürfen wir nicht minder in dieser geschichtlichen Thatsache die drei verschiedenen Schuldmotive vereinigt finden, rücksichtlich des an beiden Gottheiten zugleich, an Apollo und Dionysos, begangenen Frevels? An dem Delphier: in der Entweihung seiner heiligen Tempelordnung durch Bestechung der Pythia. An Dionysos durch Plünderung des Eleusinischen Heiligthums, des Tempels der Eleusinischen Gottheiten, Demeter und Persephone, denen Dionysos untrennbar beigesellt; durch Schändung folglich auch seines Heiligthums. Mit Wahnsinn und Raserei von Dionysos bestraft, fiel er sich selber an, mit titanischer Wuth sich zerfleischend. Und auch diese, wie die Wuth der Titanen von dem Eiferhass der herrschsüchtigen Here, von ränkevoller Herrschsucht, aufgestachelt. Kleomenes ist der Typus des tragischen Tyrannenwahnsinns und Schicksals. Im Unterschiede zum Orphischen Mysterien-Drama, das eine Reinigung durch Busstrauerklage um das symbolische Leiden eines unverschuldeten, über einen gottmenschlichen Naturgott verhängten Martyriums bezweckte, im Unterschiede zu solchem Passionsspiele mit einem schuldlos leidenden Naturgott als Helden, wird die wirkliche, die geschichtliche, Tragödie ihre Läuterungskraft an Helden erproben, deren tragische Schuld in der Verbindung des Dionysisch-Titanischen, ähnlich wie bei Kleomenes, besteht; doch dies auch nicht ohne Beziehbarkeit auf die Orphische Lehre von der Menschenerschaffung und Menschennatur, wonach das Menschengeschlecht aus dem Dunste der Leiber der erschlagenen Titanen entstanden, die vom Blute des Dionysos gekostet. [2]) Ein Tropfen dieses leiddurchflössten Dionysos-Blutes ist denn auch dem titanischen Menschenwesen beigemischt, und um dieses Tropfens willen fühlt das Menschenherz auch mit dem Kleomenes-Wahnsinn und Geschick tragischer Gewaltherrscher Sympathie und Mitleid.

---

1) Das. 84. — 2) Olympiodor u. Platon. Phaed. bei Wyttenb. Annot. p. 134.

Eine so wesentliche, den Lebenspunkt des dramatischen Sühnespiels treffende Verschiedenheit der wirklichen Tragödie von dem symbolischen Passionsspiel, in Folge des in den Helden selbst verlegten Schuldmomentes, konnte nur aus einer Einwirkung hervorgehen, kraft welcher die hieratische Idee zu einer ethischen umgebildet, die symbolisch-religiöse Katharsis in eine sittlich-religiöse umgestimmt, eine Seelenweihe durch Einrichtungen, Erziehung, Kunst- und Wissenschaftspflege bezweckt ward, welche dem Gemüth eine habituelle ethisch-religiöse Grundstimmung eindrückte, ihm den ethischen Ton gab. Das Titanische sollte gelichtet; in die ungestümen dunklen Triebe, in die Leidenschaften Maass und Wohllaut gehaucht; das begierdevolle Herz fürs Schöne und Göttliche beseelt, geläutert und vernünftigt; das ganze Leben durch die Apolloweihe einer musischen Harmonie geheiligt werden. Das ganze hellenische Nationalleben sollte in allen seinen Offenbarungen das verwirklichen, was der grosse deutsche Tragiker, was Schiller in einem seiner Votivsprüche nur als Forderung an die Selbstbildung des Einzelnen richten konnte [2]):

„Einig sollst du zwar seyn, doch Eines nicht mit dem Ganzen.
Durch die Vernunft bist du Eins, einig mit ihm durch das Herz.
Stimme des Ganzen ist deine Vernunft, dein Herz bist du selber:
Wohl dir, wenn die Vernunft immer im Herzen dir wohnt.“

Vernunft und Herz ist, auf unserem Gebiet, die psychologische Bezeichnung für die theologische Personification: Apollon und Dionysos. Schiller giebt seiner Xenie die Ueberschrift: „Schöne Individualität“. Der tiefe Gedankengehalt der Aufschrift begegnet sich mit dem Endzweck der hellenischen Erziehung, deren höchstes Ziel nichts Anderes war, als „schöne Individualität“; nur aber, näher bestimmt, nicht blos im formalschönen, ästhetischen Sinne gemeint, sondern als sittlich-schöne Individualität, als Kalokagathie (*καλοκἀγαθία*): die Blüthe des hellenischen Staatslebens, ihrer Nationalspiele, ihrer Kunst und Philosophie, wie sie das Schlussergebniss von Aristoteles' Ethik ist, für welche die letzte Tugendvollendung sich in der Kalokagathie eben abschliesst. Seine tragische Katharsis sollte die poetisch-wirkungsvollste Stimmung des Gemüthes zu solcher

---

1) W. I. 419.

Kalokagathie, zu solcher innern Harmonie und sittlich schönen Individualität seyn; seine tragische Katharsis nichts Anderes, als den Verklärungsgipfel gleichsam seiner Ethik bedeuten. Dahingegen die Seelenreinigung der Mysterien, vor deren Entartung, eine Gemüthserbauung erstrebte, im Zwecke priesterlich gottseligen, des „Orphischen" Lebens. Allein „Frömmigkeit," wie Goethe treffend sagt, „ist kein Zweck, sondern ein Mittel, um durch die reinste Gemüthsruhe zur höchsten Cultur zu gelangen."[1]) Schöne, sittlich schöne Individualität und höchste Cultur, diese Entwickelungs-Ideale der Menschheit, können aus keiner speculativen Symbolik, oder theologischen Priester-Weisheit und Geheimlehre hervorgehen. Die der Aegypter vollends, ganz und gar in thierischen Formenwandelungen versunken, wie mochte sie sich zu einer solchen Idealbildung der Persönlichkeit erheben? Die Aegypter, die Gymnastik und Musik grundsätzlich von der Jugenderziehung ausschlossen![2]) Die philosophische Betrachtung musste erst den Sinn und Grundgehalt jener Natursymbolik aus den Banden der kastenpriesterlichen Geheimweisheit befreien, und als einen Process des denkenden Bewusstseyns aufzeigen. Die philosophische Abstraction musste der symbolisirenden Einbildungskraft gleichsam erst die Maske abreissen, um dahinter das menschliche Denken, das Reflectiren, zum Vorschein zu bringen, diesen eigentlichen Bildner der Selbsterkenntniss, des Persönlichkeitsbewusstseyns, des Delphischen *γνῶθι σεαυτόν* (Erkenne dich selbst), den propädeutischen Lehrmeister des dramatischen Charakters; eines solchen nämlich, der seine Charaktermomente dialektisch an den Situationen entwickelt und, in Weise der philosophischen Gedankenbewegung, mit reflectirendem Selbstbewusstseyn hindurchführt; im Unterschiede von den epischen oder Homerischen Charakteren, die sich als fertige Heroen und Götterindividualitäten darstellen, fest in sich gegründet, wie von Vulcan geschmiedet, und an denen die epischen Begebenheiten sich entwickeln. Die ägyptisch-orphische Natursymbolik, sie musste erst durch die Vorschule der jonischen Naturphilosophie hindurchgehen, um eine dramatische Persönlichkeit, und mit ihr das Drama selbst möglich zu machen.

---

1) W. III, 162. — 2) Diod. I, 80, 10.

Wir begnügen uns, zu unserem Behufe, mit der Hervorhebung des Gegensatzes von Reflexion und Natur, von welchem diese Philosophie schon bei Thales (Ol. 35 = 640 vor Chr.), dem „ersten Naturphilosophen," mit Bewusstseyn ausgeht. Nach Plutarch[1]) ist Thales in Aegypten gewesen, wo er u. a. Geometrie von den Priestern gelernt haben soll.[2]) Für ihn ist das Wasser, das die Aegypter im Nil, unter der Person des Osiris, vergötterten, das Urprincip, Substanz von allem Seyenden. Damit ist schon ein Gedankenwesen, ein Begriff ausgesprochen, insofern das Wasser zum absoluten Wesen aller Dinge verallgemeinert wird: das Feuchte, Flüssige, im Allgemeinen, „das speculative Wasser," aber doch zugleich materielles Princip. Dieser Widerspruch bleibt bestehen, und mit ihm der Gegensatz von menschlichem Denken und sinnlichem Daseyn fest und unvermittelt: ein bestimmtes, beharrliches Gegenüber, das der Selbergeltung und Individualität des denkenden Subjects zu Statten kommt.

Ein Vierteljahrhundert nach dem Milesier Thales thut Anaximander den bedeutsamen Schritt, indem er, statt des physikalischen Princips seines Landsmanns, ein potentielles, uranfängliches Princip annimmt, das alle Qualitäten einschliesst und sie, wegen seiner beständig sich selbst verändernden Natur, in Mannichfaltigkeit offenbart.[3]) Diese *ἀρχή*, dieses *στοιχεῖον*, dieses Urprincip, war für ihn nicht „Luft, Wasser, oder sonst dergleichen"[4]), sondern das „Unbegrenzte" (*τὸ ἄπειρον*). Wie aber das „Unbegrenzte," das völlig Unbestimmte, Naturdinge, begrenzte Bestimmtheiten; die Negation des Endlichen (*ἄπειρον*) endliche Dinge aus sich heraussondere, erklärt Anaximander mit dem blossen Act dieser Abscheidung (*διάκρισις*) des Ungleichartigen vom Gleichartigen. So dürftig und nichtssagend diese Erklärung einer abstracten Kosmogonie ist, so ist sie doch, in Bezug auf philosophisches Denken, ein Fortschritt gegen eine ähnliche Phantasie-Vorstellung der Orphischen Welt- und Götterschöpfung, welcher zufolge Zeus die Metis, oder den doppelgeschlechtlichen Phanes, mit allen vorherexistirenden Elementen der Dinge in sich selbst aufgenommen, und dann alle Dinge von Neuem aus seinem eigenen Wesen und

---

1) de placit. philos. I, 3. — 2) Diog. Laert. I, § 24. — 3) Brandis, Handb. d. Gr. Philos. CXXV, p. 133. — 4) Diog. L. II, § 1.

seinen göttlichen Ansichten gemäss erzeugt habe. Die Absorption des Phanes (Kataposis) hat eine neue Götter- und Welterschaffung zur Folge.[1] Der bekannte Orphische Vers singt, mit Beziehung auf dieses Verschlingen und Wiedergebären: „Zeus ist Anfang und Mitte; aus ihm hat sich Alles entwickelt" (*Ζεὺς ἀρχή, Ζεὺς μέσσα, Διὸς δ' ἐκ πάντα τέτυκται*). Hätte Anaximander auch diesem Orphischen Vers seine *ἀρχή* entlehnt, und den Spiess umgekehrt, *ἀρχή* ist Zeus: so gebührt ihm doch die Priorität, wegen Anwendung desselben auf einen dem unverhüllten baaren Denken gemässern Begriff, auf einen allgemeinen unpersönlichen Urgrund (*ὑποκείμενον*). Das baare, bildlose, abstrahirende Denken ist kein blosses Gewährenlassen einer gleichsam von selbst und naturschöpferisch thätigen Geisteskraft, wie die Bilder zeugende und mit Naturformen spielende Phantasie; das baare, reine Denken ist ein Willensact der Reflexion, und insofern erst ein eigenthümliches selbstbewusstes Denken, welches das Persönliche nicht in der Naturerscheinung, sondern in sich erkennt, als ein Ich, die „erste Person."

Noch entschiedener befreit sich das reflectirende Denken aus der theogonischen Personification des Orphismus zur Persönlichkeit des denkenden Ich in der Lehre des Xenophanes von Kolophon, der, von dort nach Grossgriechenland ausgewandert, für den Stifter der eleatischen Schule gilt. Er blühte um die 60. Olymp. und erlebte noch die Schlacht von Marathon (Ol. 72, 3=490 v. Chr.). Mit Einem Schlage hebt er die ganze mythische Weltanschauung des Homer und Hesiod auf, deren Götter er für verwerflich und unwürdig erklärt[2], und mit ihr denn auch die ägyptisch-orphische Symbolik, indem er die Natur, im Gegensinn zu Anaximander, als ein unveränderliches, untheilbares Ganzes auffasste, von Gott durchdrungen und Eins mit Gott. Er läugnete die objective Realität aller Veränderungen.[3] Es gäbe weder wirkliche Erzeugung noch wirkliche Zerstörung von irgend Etwas; was die Menschen dafür halten, sey Veränderung in ihren Gefühlen und Ideen[4] (*εἶναι τὸ πᾶν ἀεὶ ὅμοιον*). Die-

1) Lob. Aglaoph. 519. u. Fragm. VI, p. 456. in Hermann's Orphica. — 2) Sext. Emp. adv. Mathem. IX, 193. — 3) Arist. Metaph. I, 5. p. 986. Bek. — 4) Plut. ap. Euseb. Praep. Ev. I, 8.

ses allgleiche πᾶν ist aber ein Denkendes (οὗλος δὲ νοεῖ), wie es in einem seiner Verse bei Sextus heisst: „Alles ist Gedanke und Vernunft," „ewig unbewegt," erklärt Diog. Laertius.[1] Das ewig Dauernde, ewig Unveränderliche. Unafficirbar, unwandelbar, gedankenhaft (ἀπαθῆ καὶ ἀμετάβλητον καὶ λογικόν). Die Veränderung, Bestimmbarkeit, die πάθη, alle Bewegung, fällt in die Wahrnehmung, in unser Denken und Fühlen. Oder wie Hegel es ausdrückt: „Die im Wesen vertilgte Veränderung und Vielheit tritt auf die andere Seite, in das Bewusstseyn."[2] Veränderung und Bewegung, Bestimmbarkeit von aussen und innen, Antriebe und Motive (Bewegnisse, movimenta) durch Eindrücke oder Maximen und Principien, Wollen und Handeln, Thun und Leiden, all dies bildet, schmiedet den Charakter, ähnlich den Hammerschlägen des Hephästos. Der einzige Charakter in Gottes weiter Welt ist das menschliche Bewusstseyn; und die Denkbewegung, die Dialektik eine Charakter-Entwicklung durch die wechselnden Gedankenbestimmungen einer Denkthat, eines Handelns, als gewollten Denkens: der Charakter abstrahirender Denkthätigkeit in einem Drama, dessen Held der dialektische Gedanke; das rein geistige Drama, im Gegensatze zu dem rein geistlichen. Die indische Dramatik besitzt sogar dieses Drama in Form eines regelrechten Theaterstücks, unter dem Titel: „Die Geburt des Begriffs"; eine metaphysische Mysterie, ein Autosacramentale des abstracten Denkens, das uns noch beschäftigen wird.

Die jonische Philosophie hat aber nicht blos das abstracte Grundbild gleichsam des dramatischen Charakters gezeichnet, die vorgeschaffene Seele zum dramatischen Charakterleib, wie ihn die Katharsis aus ihrer Ringschule entlässt, als ideale Persönlichkeit, als ethisch schöne Individualität. Aus der jonischen Philosophie in Grossgriechenland hat sich auch dieser Leib, diese Individualität, diese Apollinische Charaktergestalt in Pythagoras und durch ihn hervorgebildet. Er ist als der eigentliche Vermittler der ägyptisch-orphischen Läuterungsidee mit dem praktischen Leben, als Begründer der Orphischen Ethik zu betrachten, welche im Grunde auch die Platon's, ja am letzten Ziele des Aristoteles selber war, dessen Tugendlehre, wie schon bemerkt, in der Kalo-

1) IX, § 19. — 2) Gesch. d. Philos. I, 286.

kagathie, dem Sittlichschönen, gipfelt, ob er gleich die von Pythagoras auf die Ethik angewandte Zahlenmethode ablehnt. Ol. 49 = 580 v. Chr. auf der jonischen Insel Samos geboren, weilte Pythagoras in Aegypten zwischen 560—540, nachdem er sich zu Leibethrios (Böotien) von dem Priester Aglaophamos in die Orphischen Mysterien hatte einweihen lassen.[1] Nach Kroton kam er zwischen 540 und 530. Wir haben es hier zunächst mit seiner praktischen Philosophie als „Veranstaltung eines sittlichen Lebens" zu thun, das durchaus die Katharsis-Idee beseelte. Wie seine ganze Philosophie eine Harmonienlehre war, so stimmte er das sittliche Leben seines Ordens durch musikalische Katharsis, eine Heilmethode gegen Seelenverstimmung, in Folge von Unsitte oder heftiger Erregung (*διὰ μελῶν τινων καὶ ῥυθμῶν ἀφ' ὧν τρόπων τε καὶ παθῶν ἀνθρωπίνων ἰάσεις ἐγίνοντο*).[2] Mittelst diatonischer, chromatischer und enharmonischer Modulationen habe er, berichtet sein Biograph, die heftigen Gemüthsbewegungen zur Tugend umgestimmt; Betrübniss, Zorn, übermässiges Mitleid, Eifersuchten, Furchtwirkungen u. s. w. (*λύπας καὶ ὀργὰς καὶ ἐλέους καὶ ζήλους ἀτύπους καὶ φόβους*) mittelst entsprechender Liedweisen, wie mit pharmaceutischen Heilstoffen, geheilt (*ὡς διά τινων σωτηρίων συγκεκρασμένων φαρμάκων*). Sogar die im Schlaf beunruhigte Seele „reinigte" er mit gewissen eigenthümlichen Gesängen. Als Tonwerkzeug diente ihm die Lyra, denn der Flöte schrieb er einen verwegenen, aufregenden und keineswegs wohlanständigen, eines Freigeborenen würdigen Klang zu (*τοὺς γὰρ αὐλοὺς ὑπελάμβανεν ὑβριστικόν τε καὶ πανηγυρικὸν καὶ οὐδαμῶς ἐλευθέριον τὸν ἦχον ἔχειν*)[3]: die Grundgedanken von Aristoteles' Seelenbildungs- und Erziehungsmittel, wie er sie für die Musik in der Politik lehrt[4]), und mit einem von der Flötenwirkung entlehnten Gleichnisse auch auf die poetische Katharsis anwendet, unter Hinweisung auf eine ausführlichere Erörterung in seiner Poetik, worin dieselbe aber bekanntlich nicht vorhanden.

Aristoteles' innere Uebereinstimmung mit Pythagoras in Bezug auf diesen Punkt erhellt noch mehr aus seiner Ethik, welche

---

1) Jamblich. Pythag. VIII, 33. ed. Westerm. — 2) Jambl. XV, 64. — 3) Das. XXV, 110. — 4) VIII, 5 u. 7.

im Hauptgedanken mit der ethischen Praxis des Pythagoras sich begegnet, von dem es bei Jamblichos[1]) heisst: Pythagoras habe auf ein Mittelmaass der Affecte hingewirkt (*ἀσκῆσαι δέ φασιν αὐτὸν καὶ τὰς μετριοπαθείας καὶ τὰς μεσότητας*). In Verbindung damit scheint uns die Stelle in der Nikomachischen Ethik[2]) entscheidend: „Die Tugend — würde somit nach einem mittlern Zustand (der Affecte) zielen; ich meine die sittliche Tugend, denn diese geht auf Gemüthsbewegungen und Handlungen. Bei solchen aber giebt es ein Uebermaass, einen Mangel und ein Mittleres zwischen beiden: wie z. B. bei fürchten, muthig handeln, Mitleid fühlen, überhaupt bei Freude und Trauer, ein Zuviel und Zuwenig stattfindet, beides vom Uebel. Das Wann aber und Worüber und für Wen, und Wesshalb und in welcher Weise, davon hängt das Mittelmaass ab und das Beste, was eben die Tugend, das sittlich Gute ausmacht“ (*ἡ δὲ ἀρετὴ—τοῦ μέσου ἂν εἴη στοχαστική· λέγω δὲ τὴν ἠθικήν, αὕτη γάρ ἐστι περὶ πάθη καὶ πράξεις· ἐν δὲ τούτοις ἐστὶν ὑπερβολὴ καὶ ἔλλειψις καὶ τὸ μέσον, οἷον καὶ φοβηθῆναι καὶ θαῤῥῆσαι—καὶ ἐλεῆσαι καὶ ὅλως ἡσθῆναι καὶ λυπηθῆναί ἐστι καὶ μᾶλλον καὶ ἧττον καὶ ἀμφότερα οὐκ εὖ· τὸ δὲ ὅτε δεῖ καὶ ἐφ' οἷς καὶ πρὸς οὓς καὶ οὗ ἕνεκα καὶ ὡς δεῖ, μέσον τε καὶ ἄριστον, ὅπερ ἐπὶ τῆς ἀρετῆς*).

„Was bedeutet also,“ fragt Aug. Matthias[3]), „bei Aristoteles die Affecte reinigen, als das Uebermaass derselben auf die nöthige Mitte beschränken?“ (Quum *τυχεῖν καθάρσεως* apud eum idem valeat ac *τυχεῖν ἰατρείας* et *κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς*, purgari affectus nihil aliud sibi velle colligo, nisi nimium leniri, temperari, ita ut ad *μεσότητα* quandam i. e. mediocritatem restringatur). Die *ἰατρεία* und das *κουφίζεσθαι* nämlich im Sinne des Pythagoras, als Seelenheiligung und Erleichterung; nicht im Sinne des Herrn Bernays, für den sich die Wirkung der Aristotelischen Katharsis, wie gezeigt worden, nicht von dem Erleichterungsbehagen unterscheidet, das zwar auch Phoebus verschafft, aber nicht Phoebus Apollon, sondern die beliebte Manna-Latwerge in Phoebus' „Receptirkunst,“ 3. Aufl. Berl. 1835. Uebrigens hat von dieser Erklärung der Aristotelischen Katharsis bereits Dionysios, der be-

1) XXVII, 131. — 2) II, 5. — 3) Miscell. philol. Vol. II, c. 3. p. 22.

kannte Tyrann von Syrakus und Tragödienmacher, lange vor Herrn Barnays einen praktischen Gebrauch gemacht, als er auf dem Theater von Syrakus vor allem Volk in einer seiner Tragödien dem Herakles von Silen ein Klystier geben liess.[1]) Den praktisch ethischen Nutzen von Aristoteles' Katharsis, den Lessing in der Dramaturgie ausführlich erörtert, Herr Bernays aber derb abführt, findet Matthias in c. 5 B. VIII. der Aristotelischen Politik durch das bestätigt, was daselbst von der Musik als Erziehungsmittel gesagt wird, dass sie nämlich wie eine Seelengymnastik wirke, insofern sie das Gemüth übe und befähige, sich auf die rechte Weise zu erfrenen und zu vergnügen. (*Ἢ μᾶλλον οἰητέον πρὸς ἀρετήν τι τείνειν τὴν μουσικὴν, ὡς δυναμένην, καθάπερ ἡ γυμναστικὰ τὸ σῶμα ποιόν τι παρασκευάζει καὶ τὴν μουσικὴν τὸ ἦθος ποῖον τι ποιεῖν, ἐθίζουσαν δύνασθαι χαίρειν ὀρθῶς, ἢ πρὸς διαγωγήν τι συμβάλλεται καὶ πρὸς φρόνησιν*). „So geschieht es", folgert Matthias, „dass wir jenes Maassgefühl, das uns die Katharsis beim Anhören von dramatischen Dichtungen in die Seele prägt, auch im wirklichen Leben an die Dinge selbst heranbringen": Ita fit, ut quum in fabulis spectandis affectus illos temperare assueverimus, modum illum etiam ad res ipsas afferamus: den Erläuterungen Lessing's durchaus entsprechend, der vor Herrn Bernays' Gelehrsamkeit und Scharfsinn freilich die Segel streichen muss, und sich selbst zu den verschollenen Autoritäten werfen.

Das „Vergnügen" in Folge der tragischen Katharsis durch Mitleid und Furcht (*ἡ ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου ἡδονή*), diese Hedone verstand Aristoteles nicht anders als Pythagoras. Die Belegstelle hiefür ist in Pythagoras' Leben von Porphyrios[2]) zu finden: „Die ethisch-kathartische Hedone", heisst es dort, „war für Pythagoras nicht jene marktläufige Sinnenlust, die er der Wirkung des Gesanges und Flötenspiels der männerverderblichen Sirenen verglich; sondern jenes reine Seelenvergnügen, dessen augenblickliche Empfindung wie Nachwirkung gleich süss und lieblich, nnd die er nur der Seelenlust vergleichbar fand, welche die Harmonie des Musengesangs erregt" (*ἔφασκεν ἐοικέναι Μου-*

1) Eustath. ad Il. XI, 514. Vgl. Welcker Griech. Trag. 1229. — 2) c. 39.

σῶν τινι ἁρμονίᾳ). Hiermit stimmt Aristoteles' Begriff von Glückseligkeit und Hedone, den die Eudemische Ethik B. 1 giebt, völlig überein, worin die Glückseligkeit und die daraus entspringende Hedone als der Verein des Schönsten, Besten und zugleich Angenehmsten festgesetzt wird, gegen die Delphische Inschrift, welche lautet:

„Schönstes der Güter benenn' ich Gerechtigkeit, bestes Gesundheit,
Aber die süsseste Lust bringet der Wünsche Gedeih'n."

Für Aristoteles vereinigt sich das Alles in der Glückseligkeit, welche, wie das 2. Buch derselben Ethik darthut, „als das Vortrefflichste in der Thätigkeit einer guten Seele besteht". Und, wird weiter gefolgert, „da die Glückseligkeit zugleich etwas Vollendetes und in sich Abgeschlossenes ist; so fordert sie auch die Thätigkeit eines in sich abgeschlossenen Lebens, welche der vollendeten Tugend gemäss ist".[1]) Ein anderes Ideal praktischer Sittlichkeit suchte auch die Ordensregel des Pythagoras nicht zu verwirklichen und als Orphisches Leben darzustellen, das von nun an „Pythagoräisches Leben" hiess.

Die ethische Weise der kathartischen Hedone, die ideale Luststimmung, in Folge der Leidenschaftsreinigung, ist für uns ein Pythagoräisches Moment, das die Bundeswirkung des Samischen Weisen, des „ersten Volklehrers der Griechen", wie ihn Hegel nennt, dem speculativen Geiste der Hellenen eingeprägt. Von Pythagoras ging ein solcher Lichtschein sittlicher Hoheit und Apollinischen Wesens aus, dass ihn die Krotoniaten, nach Aristoteles[2]), mit dem hyperboräischen Apollon identificirten. Des Pythagoras mythischer Name im Bunde zu Kroton war „Apollon", um den Lichtdiener zu bezeichnen und den Schüler des Priesters Oenuphis in der ägyptischen Sonnenstadt Heliopolis.[3]) Selbst seine Seelenwanderungslehre war nicht die orthodoxe der Aegypter; er nahm die Metempsychose in bildlich idealem Sinne, wie auch Platon und andere griechische Philosophen nach Pythagoras.[4])

Bald sollte aber auch diese in ihrem Ursprung heilvolle Stiftung das Geschick aller menschlichen Einrichtungen erfahren.

---

1) Vgl. Eth. Nicom. VII, 13. VIII, 7, u. X, 5. — 2) Ael. V. H. II, 26. — 3) Plut. d. Is. p. I, 454. — 4) Wyttenb. zu Platon's Phädon p. 210 ff.

Der Bund wurde seiner eigenen Bestimmung ungetreu. Er wich allmälich von dem Geiste und den Zwecken des grossen Stifters ab.[1] Der Odem der Unfreiheit und politischen Herrschsucht hatte ihn angeweht. Die Pythagoräischen Bundesglieder, die „Freunde“ (ἑταῖροι), hatte das böse Erbgelüste solcher Genossenschaften, hatte der Geist des Ausschliessungs-, des Kastenhochmuths ergriffen.[2] Sey's auch, dass die Volksführer, ein Kylon, Ninon, sich von Parteileidenschaft zu übertriebenen Anklagen gegen den Bund hätten hinreissen lassen: so scheint doch so viel gewiss, dass derselbe einen oligarchisch-theokratischen Charakter angenommen, den gefährlichsten, der eine Erziehungsgesellschaft im Staate beseelen mag; so scheint doch diess ausser Zweifel, dass der Bund durch Geheimlehren, Satzungen und Spruchsymbole Anlass zu den schwersten Beschuldigungen, zu der Bezüchtigung gab: sein Streben ziele dahin, die herrschende Klasse zu Göttern zu erheben, und die dienende zu rechtlosen Werkzeugen eines sacrosancten Priesteradels zu erniedrigen[3], wie doch jenes Pythagoräische Dogma offen lehre:

Τοὺς μὲν ἑταίρους ἦγεν ἴσον μακάρεσσι θεοῖσι·
Τοὺς δ' ἄλλους ἡγεῖτ' οὔτ' ἐν λόγῳ οὔτ' ἐν ἀριθμῷ.[4]
„Gleich den unsterblichen Göttern die Freunde; die Anderen Alle
Aber als Nieten zu achten, nicht Nennens würdig noch Zählens.“

Des Pythagoras, mit indischen Anschauungen innerlich verwandte Philosophie drohte nun auch staatsrechtlich in Brahmanenthum auszuarten. Solchem Beginnen musste der hellenische Volksgeist mit aller Macht widerstreben. Eine furchtbare Reaction erfolgte, die mit der Vernichtung des Bundes endete.

Demunerachtet wirkten die heilsamen Elemente, die der Stifter dem Bunde unvertilgbar eingepflanzt, auch nach dessen Zersprengung lebenskräftig fort. Die Auflösung des Pythagoräischen Ordens zu Kroton und die Vertreibung der Pythagoräer aus Grossgriechenland glich nur dem Flugsamen, den Winde in ferne Gegenden tragen; glich einem Blumenstaube von Orphisch-Pythagoräischen Ideen, welcher befruchtend über Hellas hinwehte, wo

1) Vgl. A. B. Krische: De Societ. a Pythag. in urbe Crotoniatar. condit. scopo politic. comment. Gotting. 1830. p. 23 ff. — 2) Das. p. 94. — 3) Athen. V, 52 B. Justin. XX, 4. Diog. VIII, 39. Mommsen, Röm. Gesch. I, S. 91. — 4) Apollon. bei Jamblich. v. Pythag. §. 262.

die zerstreuten Pythagoräer Zuflucht fanden, und die vom Apollinischen Cultus ausgegangene Ethik ihres grossen Lehrers zu verbreiten suchten. Das Ereigniss fällt in die Zeit der Anfänge des wirklichen, in die Geschichte eintretenden Drama's der Hellenen, in die Zeit der Peisistratiden und des Thespis. Befragt von einem Griechen, wie er seinem Sohne die beste Erziehung geben könne, antwortete einer dieser Pythagoräer: Wenn er der Bürger eines wohlregierten Staates seyn wird (*εἰ πόλεως εὐνομουμένης γενεθείη.*[1]) „Dies ist", bemerkt Hegel, „eine grosse, wahrhafte Antwort. Diesem grossen Principe; im Geiste seines Volkes zu leben, sind alle anderen Umstände untergeordnet. Jetzt will man im Gegentheil die Erziehung vom Geiste der Zeit frei halten".[2]) Zum Unglimpf ihres Meisters im Grabe, giebt es Jünger aus seiner Schule gerade, die, als solche Freihalter vom Geiste der Zeiten, am eifrigsten aus dem Häuschen fahren. Jünger freilich, räudige Schafe im Hegelschen Wolfspelz, die sich, auf diesen Pelz hin, für die geeignetsten Hofhunde ausgeben, um, an die „Tendenz" rasselnde Kette gelegt, den Geist der Zeit von Haus und Hof fortzubellen. Welche Wirkung die von den Formalisten der deutschen Kunstlehre systematisirte Fernhaltung vom Geiste der Zeit auf das deutsche Drama ausübte, werden wir seiner Zeit am betreffenden Orte erfahren.

Eine Harmonien-Lehre nannten wir die speculative Philosophie des Pythagoras, für welche die Zahl das Wesen der Dinge und gleichsam der Demiurgos des Weltsystems war. Die Zahl ist die formelle Seele der Musik, die Hieroglyphe der rhythmischen Gesetze, wodurch die Musik der unmittelbare, zur Wahrnehmung versinnlichte Ausdruck der Empfindung und ihrer Momentenfolge wird. Die Empfindung, Seelenbewegung, innere Tonwelle, innere Musik; die Musik tönende Empfindung — diese Identität hatte schon die griechische Kunstphilosophie ausgesprochen. Platon nennt die Bewegung der Harmonie verwandt mit dem Rhythmus und den Schwingungen der Seele.[3]) Die Musik sey den Menschen von den Musen als Mitstreiterin verliehen, um die ungeregelten Bewegungen der Seele zur Ordnung zurück-

1) Diog. L. VIII, §. 16. — 2) Gesch. d. Philos. I, 276. — 3) Tim. 47 D.

zuführen.[1]) In den Problemen[2]) fragt Aristoteles: „Wesshalb von allen Sinnen der Gehörsinn allein ein Ethos, eine Wirkung auf's Gemüth habe? Denn auch ohne Worte äussere das Melos, der Gesang, diese Wirkung." Die Musik erregt offenbar durch blosse Tonwirkung, „als spricht ein Geist zum andern Geist". Gesang und Musik sind eben tönende Seele. Wie beantwortet nun Aristoteles seine Frage? Er findet den Grund in der Uebereinstimmung der Tonempfindung mit den Klangmomenten. Die Bewegung der Seele habe Aehnlichkeit mit der Abfolge im Rhythmos (*αὕτη δὲ ἔχει ὁμοιότητα ἔν τε τοῖς ῥυθμοῖς καὶ ἐν τῇ τῶν φθόγγων τάξει* u. s. w.). Hiezu fügt er die wichtige Bemerkung: Die Bewegungen seyen an und für sich praktische Wirksamkeiten (*πρακτικαί*); und Handlungen die Zeichen, die Kundgebungen von Seelenbewegung und Gemüthsverfassung (*αἱ δὲ πράξεις ἤθους σημασία*). Musik und Gesang, folgern wir weiter, wirkt daher so unmittelbar auf den Leib, wie die Gemüthsbewegung, wie die erregte Seele selber. Rhythmus und Melodie setzen den Leib, wie eine tönende Saite die ruhende, in gleiche Schwingung. Der Körper mit seinen Gliedmaassen reflectirt die Tonwelle, als sichtbare Bewegung, als Gest, Gebärde. Der Tanz ist die versichtbarte Melodie, die ursprünglich erste Kunstnachahmung; folglich — der oben angeführten Bestimmung des Aristoteles gemäss: dass die Seelenbewegungen an sich praktische sind — die erste Nachahmung einer Handlung (*μίμησις πράξεως*), als welche, bekanntermaassen, derselbe Aristoteles, die Tragödie, das Dramatische überhaupt, bestimmt. In diesem Sinne betrachtet auch Platon die Musik als die eigentlich nachahmende Kunst[3]), und im Sophisten[4]) hält Platon auch die mimetische Nachahmung, die dramatische, für die vorzugsweise *μίμησις*, und setzt die Nachahmung durch den eigenen Körper, die wesentlich nachahmende, derjenigen entgegen, welche durch äussere Werkzeuge, wie die der bildenden Künste, zu Stande kommt. Der Grammatiker Proklos theilt sogar[5]) die poetischen Gattungen in zwei Klassen: in nachahmende, wozu er ausschliesslich das Drama (Tragödie, Komödie, Satyrspiel) rech-

1) vgl. Dio Chrysost. Or. XXXII, p. 681. — 2) XIX, 27. — 3) Legg. II, 668 B. — 4) p. 267. — 5) bei Phot. p. 521.

net, und in die erzählende, welcher alle übrigen Dichtungsarten zufallen. Aehnlich der Grammatiker Diomedes.[1]) Aus dem mimetischen Tanz-Gesang (Hyporchem) hat sich denn auch, als seiner Grundform, das Drama, insofern es Nachahmung einer Handlung ist, thatsächlich entwickelt. Wie tief das Drama in der Musik wurzelt, ja wie es nur als die höchste Entfaltung ihres Wesens gelten darf, mag aus diesen wenigen Andeutungen schon erhellen, und wird die Geschichte des griechischen Drama's vollends darthun.

Die von Orpheus auf Pythagoras, von Diesem auf Aristoteles vererbte und mit dem ganzen hellenischen Leben verwebte Erziehungskunst durch Musik und die von ihr bewirkte Seelenstimmung, auch diesen Begriff von musikalisch-ethischer Charakterbildung will Creuzer schon bei den alten Aegyptern vorfinden. Er sagt darüber:[2])

„Nicht blos solche dichterische Andeutungen, wie die eben berührte vom singenden Phönix, wie die Sage vom Memnon und dergleichen, sind, sondern andere viel bedeutendere Spuren, die schon Jablonski[3]) gesammelt hat, müssen uns zur Frage führen: welche Bedeutung die Musik im Religionsdienste der Pharaonen-Aegypter gehabt haben mag, und welcher Art sie gewesen? Bekanntlich zeigen die Thebaitischen Sculpturen musikalische Instrumente verschiedener Art, besonders Harfen, zum Theil schon von vielen Saiten und kunstreicher Ausbildung. Zwei Stellen des Diodorus[4]) scheinen sich zu widersprechen. Nach der einen war die Musik selbst den ägyptischen Göttern lieb; nach der andern fand man sie in Aegypten sittlich verwerflich.“ (Darauf ist schon oben hingewiesen.) „Diesen Widerspruch sucht Jomard zu heben, indem er verschiedene Perioden unterscheidet. Seine Vorstellungsart ist kürzlich folgende: Die älteste Musik war bei den Pharaonen-Aegyptern blosse Vocalmusik, und die dreisaitige Hermeslyra diente blos zum Angeben des Tones für die Sänger. Dieser Gesang war der einfachste Ausdruck von Schmerz und Freude und andern religiösen Empfindungen. Sie hatte einen religiös-moralischen Charakter, und ihr Zweck war Bildung zur

1) I, 3. — 2) Symb. II, S. 17, 3. Aufl. — 3) im Pantheon. Prolegg. p. LIV sqq. — 4) I, 15. I, 81.

Harmonie ethischer Gefühle. Dieser erste Charakter ältester Musik sey in der Person des Maneros[1]) versinnlicht. Da dieser *Μανέρως*, nach Jablonski's Erklärung[2]), ägyptisch den Sohn des Ewigen bedeute, so dürfe man wohl dabei an Osiris und Horus, den Gott der Ordnung, denken. Die zweite Periode und der Verfall der heiligen Musik Aegyptens sey vermuthlich aus Asien herzuleiten, und die Flöte, deren Herodotus[3]) bei ägyptischen Festen gedenkt, sey wohl das erste Instrument musikalischer Art gewesen, das die Aegypter aus Asien überkommen hätten. Des Sesostris Feldzüge und die persische Eroberung hätten vermuthlich zu diesen Neuerungen Anlass gegeben. . . . Jener würdevolle Gesang sey auch wohl von Moses beibehalten worden, der nach einigen Zeugnissen[4]) in den verschiedenen Zweigen ägyptischer Musik sey unterrichtet worden" u. s. w.[5]) Das hohe Verdienst des Pythagoras bestand also, auch in Ansehung der Tonkunst, darin, dass er die hieratische Musik der Aegypter zum Erziehungsmittel verweltlichte, im Zwecke eines harmonischen Lebens, einer sittlich schönen Persönlichkeit und Nationalität. Creuzer modificirt (S. 173) Jomard's Ansicht von „den verschiedenen Perioden der ägyptischen Musik und von der Ueberkommung der Flöte aus Asien dahin: „dass die reinere und sittlichere Musik mit dem Saitenspiel und würdevollen Gesang dem priesterlichen Götterdienst vorbehalten blieb, während von Anfang und immerfort der materielle Volksdienst und sein Orgiasmus sinnliche Lieder und rauschende Instrumente gebieterisch forderten." Damit stimmt auch Herodot überein.[6]) Das Kapitel wird uns einen Beleg auch für den wahrscheinlichen Zusammenhang der altdorischen Komödie mit ägyptischen Volksfesten bieten.

Orpheus' musikalische Seele war gleichsam durch ganz Hellas und seine Institutionen ergossen. Kunst und Wissenschaft nannten die Hellenen Musik, um der Harmonie willen, die beide erfüllt, und die beide dem Leben und Handeln einathmen. Selbst die Wahrsagerkunst war ihnen Musik.[7]) Wenn Pythagoras die

---

1) Herod. II, 79. — 2) Vorr. p. 128. — 3) II, 60. II, 48. — 4) Philo de vit. Mos. I, p. 470. Clem. Alex. Strom. I, p. 343. — 5) Jomard Mém. sur la musique de l'ant. Egypte in der Descr. de l'Eg. Livr. III. T. I, p. 357 sqq. — 6) II, 48. — 7) Phot. Lex. p. 277.

Tugend eine Harmonie nannte, so verstand er darunter die Zusammenstimmung des vernünftigen und unvernünftigen Theiles im Innern des Menschen, die er durch den Gebrauch der Musik zu bewirken suchte.[1] Dasselbe lehrte Aristoteles in seiner Ethik, wie gezeigt worden, und seine tragische Katharsis, so hat sich uns erwiesen, ist nur eine Anwendung der Pythagoräischen Idee der Seelenbildung durch Musik auf die tragische Wirkung, zu Nutz und Frommen der mächtigsten Gymnastik des Gemüthes: zu Gunsten der Seelenerziehung durch die Tragödie. In Aristoteles' Katharsis sollte sich nur die Heilkraft von Pythagoras' Harmonienlehre und Praxis auch an ihrer Nachahmung (*μίμησις πράξεως*), auch an der tragischen Erschütterung, bewähren, die schon an und für sich die Folge einer harmonisch kunstvollen Affect-Erregung ist, aus welcher die gestärkte Seele, gestärkt in Kraft harmonischer Kunstwirkung, sich in die göttliche Harmonie, ihr innerstes Wesen, selbst zurückstimmt und sich in Einklang setzt mit Orpheus' und Pythagoras' Leidenschaft besänftigendem, sittenbildendem Kitharspiel. Orpheus' unsterbliche Leier übt mit ihrer die wilden Thiere bezähmenden Kraft die göttliche Zaubermacht noch in der Wirkung fort, welche die Aristotelische Katharsis in der Tragödie auf die wildesten aller Reissthiere, auf die Leidenschaften in der Menschenbrust, ausübt.

Platon hielt an Pythagoras' esoterischer Katharsis fest. Jonier Beide, strebten sie doch ein dorisches Staatsideal an, welchem gemäss die Aufgabe der Erziehung darin besteht, die ethische Gemüthsstimmung zu pflegen und gegen leidenschaftliche Erregung gleichsam priesterlich abzuschliessen. Platon erscheint hierin eifervoller, als selbst Pythagoras, der die heilsame Orphische Gewalt der Musik in der Zurückführung der Leidenschaft auf ihr ethisches Maass bekunden, an der beruhigten Leidenschaft messen wollte. Die beruhigte Leidenschaft ist aber ein ganz anderer Zustand, als eine von Hause aus ruhige Stimmung. Diese ist niemals sicher, trotz aller ethischen Pflege, von der Leidenschaft nicht überrascht und dann um so gewisser von ihr bewältigt zu werden. Ein Gemüth aber, dessen Affecte in pädagogischer Ab-

---

1) Ritter, Gesch. d. Pythag. Philos. S. 228. Vgl. Fr. Jacobs' Vermischte Schriften. 3. Theil. S. 153.

sicht durch ideale Entwicklungen kunstgemäss aufgeregt und beruhigt worden, eignet und übt sich gleichsam ein Maassgefühl „mitten im Wirbelwinde der Leidenschaft“ an, das die Leidenschaft versittlicht und verschönt. Davon zu schweigen, dass die Leidenschaften solcher Uebung bedürfen, um, wenn es gilt, für das Gute und Rechte in voller Stärke und in rechter Weise (ὀρθῶς) zu entbrennen. Platon erklärt der Leidenschaft in jeder Form den Krieg, und will sie durch pädagogische Mittel zum Besten des Staates wo möglich mit der Wurzel ausrotten. Weil die Gefährten des Odysseus mit dem Windschlauch des Aeolos thörichten Unfug trieben, soll sein Staatsschiff, unbehelligt von jeglichem, selbst dem günstigsten Winde, in vollkommner Windstille dahinsegeln. Das zehnte Buch seiner Republik ist eine offene Kriegserklärung gegen Tragödie und Komödie, gegen die tragischen Dichter insbesondere.[1]) Aristoteles wie Pythagoras haben wir das Ethische in der Zusammenstimmung von Affect und Vernunft erkennen sehen. Platon hingegen verwirft die Tragödie, weil sie das Unvernünftige im Menschen (ἄλογον), den Affect, zur Herrschaft bringe. Der Nachtwächter ermahnt doch nur: „Bewahrt das Feuer und das Licht!“ Der göttliche Platon eifert, dass man alles Feuer bis auf den letzten Funken auslösche, damit kein Schaden geschieht. In einem Satyrspiel des Aeschylos will ein Satyr die Flamme, die Prometheus gefacht, und der Satyr zum ersten Mal erblickt, vor Freuden umarmen. Das ist freilich unvernünftig; aber das ἄλογον verschuldet der Satyr, nicht die Flamme. Die Vernunft ist selber eine Flamme, aber eine himmlische, die ihr eigener Nachtwächter ist, und der das göttliche Maassgefühl so zwingend sanft aus den Augen leuchtet, dass ein Blick von ihr das heftigste irdische Feuer wie am goldnen Zügel lenkt. „Tragisch“ ist für Platon die Darstellung jedes grossen Charakters, der über Andere durch Energie und Verstand hervorragt.[2]) Wie möchte aber der grosse Charakter diese Energie, diesen Verstand überzeugender bewähren als durch seine Macht über die Leidenschaft? Als dadurch, dass er zu ihr sagt, was doch selbst der unreine Geist zur Flamme in Auerbach's Keller sagen kann: „Sey ruhig, freundlich Element!“ In seinen „Gesetzen“[3])

1) p. 605 C. — 2) Staat. X, 606. — 3) VII, p. 817 B.

nennt Platon den Lebenswandel des besten Staatsbürgers die schönste und wahrste Tragödie, — die aber doch des Aeschylos oder Sophokles' Tragödien nicht werden beeinträchtigen sollen? Die mit den Feuerzungen der Leidenschaft selbst diesen Lebenswandel nicht nur predigen, die ihn auch aus den Schlacken und Erden herausläutern, glänzender als die Platonische Dialektik je vermocht; die mehr als blosse beste Staatsbürger züchten; die sie zu guten und gottesfürchtigen Menschen schaudern und rühren. Zwar verstattet Platon in denselben Gesetzen[1]) der Tragödie und Komödie Eingang; aber auf welche Eigenschaft hin? Platon will auch hier derjenigen Tragödie Aufnahme gönnen, welche sich durch Darstellung erhabener Charaktere auszeichnet; durch Leidenschaftslosigkeit erhabene, vom Unglück nicht zu beugende Charaktere. Ueber solche Tragödien müssten sich die Steine erbarmen. Wie gut that Platon, seine Tragödien zu verbrennen, wenn es dergleichen leidenschaftslos erhabene waren, mit unbeugsamen Charakteren! So will sich Platon auch die Komödie halbwegs gefallen lassen[2]), weil man ohne das Lächerliche, das sie schildere, auch dessen Gegensätzliches, das Ernste und Würdige nicht kennen lernen kann. Warum soll nun aber die Tragödie, aus demselben Grunde, nicht um so mehr an der unausbleiblichen Heimsuchung der Frevel mit Schrecken das Ernste und Würdige zur Erkenntniss bringen und in Herz und Nieren wettern? Im Phädon[3]) stellt Platon die philosophische Katharsis mit der religiösen zusammen und hebt ihre Gleichartigkeit in der Idee hervor. Die philosophische Geistesbildung ist für ihn die eigentliche Katharsis. Die Anwendung der Katharsis auf die Tragödie aber würde Platon für eine Entweihung gehalten haben. Vom speculativen Standpunkte seiner „Ideen"-Theorie konnte er die nachahmenden Künste nicht anders, als in vierter Abstands-Entfernung von den „Urbildern" stellen, von dem wahren Wesen der Dinge, wie sie im göttlichen Geiste vorhanden, da Platon in der erscheinenden Welt, in den Naturdingen selber, nur die Schatten seiner Urbilder, die *εἰκόνες* der ewigen Idee, nur Phantasmata, Trug- und Scheinbilder erkannte.[4]) Mussten ihm nicht die Kunst-

---

1) Staat II, 685 D. — 2) 816 C. — 3) 69 B. — 4) Vgl. Ed. Müller, Gesch. d. Theor. d. Künste bei d. Alten 1834, B. I, S. 81 ff.

werke als Phantasmen von Phantasmen, Schatten von Schatten, Scheinbilder von Scheinbildern erscheinen? Darum ist ihm auch ein Gemälde die „Nachahmung eines Phantoms" (φαντάσματος μίμησις).[1]) Im Theätet[2]) stellt er das εἴδωλον (Abbild) dem ἀληθινόν, dem wahrhaft Wirklichen, entgegen. Und nur Eidola vermöge die nachahmende Kunst hervorzubringen. Bei Pindar[3]) ist umgekehrt das εἴδωλον das Wesenhafte, ähnlich, wie in Schiller's Gedicht, „Die Ideale und das Leben"[4]), „die Gestalt":

> „Aber frei von jeder Zeitgewalt,
> Die Gespielin seliger Naturen
> Wandelt oben in des Lichtes Fluren
> Göttlich unter Göttern die Gestalt."

Die Neuplatoniker, die die alte ägyptische Geheimlehre in ein speculatives System zu bringen, und in's praktische Leben einzuführen suchten, fassten die Affecte und die Katharsis ganz mystisch und asketisch. Wir dürfen nur auf Jamblichos de Mysteriis ed. Galė oder Parthey verweisen. Götter, Dämonen, Genien und Seelen sind leidenschaftslos (ἀπαθεῖς). Die menschliche Seele müsse nicht blos die Leidenschaften, sondern sich von den Leidenschaften reinigen. Durch das Gebet würden unsere Seelen von Leidenschaften befreit (ἀπαθεῖς καὶ καθαρούς).[5]) Ferner durch Opfer[6]), wo Katharsis im Sinn von Vollkommenheit der Seele genommen wird (τελείωσις). Marinos, im Leben des Proklos[7]), spricht gar von „politischer Katharsis," (ἐπεὶ αἱ πολιτικαὶ καθάρσεις τινές εἰσιν), „welche Leidenschaften und trügerische Meinungen gänzlich aufheben" (ὅλως τὰ πάθη καὶ ψευδεῖς δόξας ἀφαιροῦσαι). Creuzer's Commentar zu Plotinos[8]) ist reich an Belegen für den neuplatonischen Katharsisbegriff. Wir erwähnen noch die häufig citirte Stelle aus Jamblichos[9]), seiner Zeit die Paradestelle des Herrn Bernays, wo Jamblichos, mehr in Uebereinstimmung mit Aristoteles als mit Platon, von der Wirkung der Katharsis in der Tragödie und Komödie spricht: „durch Anschauen fremder Gemüthsbewegungen und deren Folgen im Theater lernen wir die eigenen Leidenschaften mässigen und rei-

1) Staat X, 598. — 2) 150 B. — 3) Thren. Boeckh fragm. 2. — 4) W. I, 342. — 5) p. 41, 16. Parth. — 6) 206, 18. — 7) Rec. Boissonade, XVIII. — 8) De Pulchrit. c VII sqq. — 9) de Myst. I, 11. p. 39. Parth.

nigen." Aber diese Katharsis ist in den Augen des Jamblichos die profane, im Vergleich zu der speculativ-mystischen, in welche sich bei den Neuplatonikern Platon's Läuterungsidee verlor. Die Stelle hat übrigens zuerst Backer in seiner Epistola Critica [1]) benutzt, mit dem Beifügen, dass sie weder Tyrrwhitt, noch Twining, noch Lessing, noch Matthiä angeführt hätten. Lateinisch brachte sie schon Bennius [2]), wie auch Leonh. Spengel in seiner Schrift über die Katharsis des Aristoteles [3]) bemerkt.

Wir können uns hier nicht weiter auf die Literatur der Katharsis-Frage einlassen. Unsere Durchführung betrifft ausschliesslich das geschichtliche Moment der dramatischen Katharsis, das Aristoteles im Wesen der Gattung begründet vorfand. Nur hat er zuerst den Begriff der Katharsis, als kritisch-ästhetische Forderung, in eine Definition der Tragödie aufgenommen. Wir haben nachzuweisen versucht, wie aus der Läuterungsidee hervor, so weit die Ueberlieferungen zurückreichen, sich die mimisch dramatische Vorstellung entwickelt, von den ersten Anfängen in den ägyptischen Mysterien bis auf Thespis herab, in den griechischen Geheimweihen, mit denen, wie man weiss, noch Aeschylos in Verbindung steht, dessen Vater bei den Eleusinischen Mysterien einen heiligen Dienst versah. Aus unserer Erörterung glauben wir die Folgerung ziehen zu dürfen, dass das Drama, in Ursprung, Idee und Wesen ein Sühnopferspiel, bei allen Völkern und zu allen Zeiten diese Wesenseigenschaft bewahren muss, und nur, je nach Zeit- und Nationalgeist, verschieden färben wird. Wir haben in dem dramatischen Nachahmungsspiele, zunächst bezüglich der Bewegungsform, eine Verbildlichung des Kreisgangs der Wandelungen in der äussern wie innern Natur erkannt. Als den allgemeinen Inhalt jener Bewegungsform konnten wir ferner im dramatischen Nachahmungsspiel ein Abbild der im Menschengemüthe sich vollziehenden Dialektik gewahren, vermöge welcher die Gegensätze und Widersprüche im Begehren und Denken sich als den Widerschein der, im menschlichen Bewusstseyn ideal gewordenen, Wandelerscheinungen der Aussen-

1) Anhang zu seinem Arkadios περὶ τόνων Lips. 1820 p. 254 ff. — 2) In seinem Comment. zu Arist. Poet. 1824 p. 168. — 3) München 1859 S. 26.

welt ergaben. Und wie diese in der höchsten, allen Widerstreit der Erscheinungen in sich beruhigenden Gottesidee sich zur reinen wesenswirklichen Einheit sammeln und lösen: so durften wir den Zwiespalt zwischen unseren Trieben und unserem Erkennen, Wollen und Handeln, geschlichtet und versöhnt erblicken in einer höchsten Menschheits-Idee, dem im Menschengeiste offenbarten und erfüllten Weltgesetze: Eine Gotteserscheinung als innere Wohlordnung; Seelenharmonie, Cultur- und Sittengesetz, hervorgeläutert aus heissen Leidens- und Leidenschaftskämpfen, welche die symbolische Weltanschauung der ersten Schöpfer des dramatischen Sühnespiels als Leiden des Naturgottes selber verbildlichten, die rastlosen Wandelungen in der Erscheinungswelt durch Leben, Tod und Auferstehung, feiernd als Büssungen und Erlösung. Aus dieser Naturdienstbarkeit, worin das wahrhaft Bewegende, das nach unwandelbaren Gesetzen sich zweckvoll Bestimmende, das geistige Wesen, versunken und verloren schien; aus dieser Selbstvergessenheit des Geistes, dessen Reflex vielmehr die Erscheinungen sind, als dass er der blosse Widerschein derselben wäre — sahen wir das philosophische Naturdenken den menschlichen Geist befreien; sahen die jonische Naturphilosophie den Sinn aus der Sinnbildlichkeit erlösen, worin er in starrer Gebundenheit, wie durch Zauberbann gefesselt, lag. Die jonische Naturphilosophie zeigte uns zuerst die Naturbewegung als eine Gedankenbewegung aus einem Urprincipe auf, in das die Bewegung zurückstrebe. Sie erweckte das denkende Bewusstseyn aus seinem ägyptischen Zauberschlaf zu einer freien, geistigen Persönlichkeit. Und bald auch konnten wir, Dank dem Zusammenwirken des jonischen Geistes mit dorischer Sittenhoheit und Würde in dem Samischen Weisen, diese in der Gymnastik des Denkprocesses gefestete Persönlichkeit des Gedankens, als eine das praktische Leben bestimmende und bildende Gestalt, zu ethischer, zu sittlich schöner Individualität sich erheben sehen und handelnd auftreten in hehrer, das Leben heiligender, und harmonisch lichtender Wirksamkeit: als Apollinischer Charakter. Jene Inschrift des Allerheiligsten der Göttin Neith zu Saïs: „Niemand hat meine Hülle gelüftet,“ ist ausgelöscht, die Hülle gefallen, und der Zusatz zur Inschrift, den Proklos angiebt: „Die Frucht, die ich gebar, ist Helios,“ in Erfüllung gegangen. Aber auch jenes Wort: „Der

griechische Apoll ist die Lösung; sein Ausspruch ist: Mensch erkenne dich selbst“[1]), war in Pythagoras Fleisch geworden; hatte in ihm seine leibliche Erscheinung gefunden. Nun fiel auch in das kunstbestimmte Abbild der Lebensgestaltung, in das dramatische Nachahmungsspiel, ein weckender Gedankenstrahl, der das innere, geistige Wesen der symbolischen Momente des ägyptisch-orphischen Passionsspiels aufhellte und erschloss. Handlung, Charakter, Büssungsidee treten nun als Gedankenmomente an die Seele. Die dramatische Handlung wird als eine geistige Dialektik erkannt werden und als solche sich vollziehen, entsprechend der Erklärung, die der grosse, deutsche dramatische Gesetzgeber und Dichter, die Lessing von „Handlung“ giebt: „Jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufheht, ist eine Handlung“.[2]) Aber Handlung als dialektische, d. h. die Widersprüche zur Einheit aufhebende, Bewegung ist Zweckbewegung, ausgehend von einem bestimmten Wollen, und ihre Gedanken- und Willensmomente aufhebend zur Einheit ihrer Zweckidee; ausgehend, mit andern Worten, von einem persönlichen Wollen, einem Charakter, und den Widerstreit der Folgemomente im denkenden Wollen aufhebend in eine den Zwiespalts-Kampf schlichtende, endgültige Vernunftidee: ein Process, der in Weise einer mit logischer Nothwendigkeit ermittelten Schlussentwicklung erfolgt. So wie andererseits diese, ihre Gegensetzlichkeit in einen allgemeinern Wahrheitsbegriff, in den Schluss nämlich, aufhebende Gedankenfolge als eine nothwendige Vernichtung und Schuldbüssung der Gegensätze erscheinen kann. Im Drama, dem Nachahmungsspiele des wirklichen Lebens und der geschichtlichen Entwicklungen, wo also der Charakter mit Leib und Leben für diese Dialektik einsteht, und die Gegensätze als ein Vernichtungskampf der Leidenschaften entbrennen, im Drama wird aus der Unerbittlichkeit dieser Dialektik die bewegende Zweck- oder Sühnidee, die sich uns als eine ethisch religiöse kundgethan, denn auch in voller Furchtbarkeit, als Welt- und Sittengesetz hervortreten, sich Bahn brechend durch Blut und Verderben; aber zugleich auch in dem

1) Hegel, W. IX. Philosophie d. Gesch. 269. — 2) Abhandl. üb. d. Fabel. Bd. V. S. 419. Lachm.

erleuchtenden Glanze einer trostvollen, ja beseligenden Gerechtigkeitsidee als Weltvernunft sich offenbaren. Diese endgültige aus den dramatischen Conflicten hervorgeläuterte Gottidee werden wir auf den jedesmaligen Hochpunkten der fortschreitenden Entwicklungen auch als eine höhere Gesittungs-, Cultur- und Befreiungsidee erscheinen sehen; den verklärten Zeitgeist gleichsam, der sich auf den Gipfeln der dramatischen Dichtungen glänzend niederlässt, hinausweisend auf die höheren Entwickelungen der Zukunft. Nach diesen höchsten, von der jeweiligen Zeitanschauung bestimmten Fortbildungsideen der Menschheit werden wir, bei der Würdigung der Dramen-Gruppen, vor Allem zu fragen haben, da in solcher Idee die Seele des Drama's erkannt werden muss, die das Drama selber bildet und es bis in die feinsten Adern durchströmt. „Mit Absicht handeln ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen, und verlangen, dass auch wir uns mit dem eben so geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen, aber absichtslosen Gebrauchs ihrer Mittel entspringet . . . . . Mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet das Genie weitere und grössere Absichten; die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu thun und zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen; die Absicht, uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich selbst im Unglücke, dieses hingegen als hässlich und unglücklich selbst im Glücke zu zeigen . . . . Damit uns kein falscher Trug verführt, was wir begehren sollten zu verabscheuen, und was wir verabscheuen sollten zu begehren“. [1]) Was Lessing „Absicht“ im Drama nennt, ist nichts Anderes, als Ausfluss und Eingebung der ethisch-tragischen Reinigungsidee, die dem Dichter bei der Conception wie bei der Ausführung des Drama's vorschweben, alle Theile desselben

---

1) Hamb. Dram. 34 St. S. 145.

beherrschen, beseelen und aus allen seinen Momenten hervorleuchten muss. Wir werden diese höchste Compositiousidee, die stets eine ethische Sühnidee, und in ihrem innersten Wesen Tendenzidee ist, aus welcher allein die grosse Tragik und die grosse Komik quillt, nur im Drama der Hellenen, und hier in voller Kraft und Stärke vorzugsweise bei Aeschylos finden; dann erst wieder bei Shakspeare in vollkommner Idealität, Geistigkeit und historisch-psychologischer Tiefe. An jeder andern Dramatik, die der grössten Meister nicht ausgeschlossen, zeigt sich, mit seltenen Ausnahmen, eine Lichtabnahme gleichsam und Trübung dieses dramatischen, insbesondere tragischen Lichtkerns, und mit ihr denn auch eine Schwächung der tragischen Kraft, Wirkung und Läuterungsstärke des Drama's, die, im Verhältniss der Entkräftung jenes alle Organe nnd Glieder des Drama's beseligenden Gottesgedankens, mehr und mehr, bis zum gänzlichen Schwinden und Erlöschen, hinstirbt.

Im Verlauf unserer Geschichte werden sich auch die Ursachen dieser Erscheinung, und unter diesen, als eine der einflussreichsten auf die Schwächung und den Verfall des tragischen Drama's, die Kunsttheorien und Kunstphilosophien ergeben; derjenigen vor allen, die, vom Volksgeiste abgewendet, aus welchem allein die fruchtbaren Entwicklungsideen der Menschheit hervorbrechen, ihre Kunstdogmen dem Sinne der volksfeindlichen, d. h. die Volkskraft als blosses Mittel der Macht- und Herrschgier verwerthenden Gewalt anbequemen und anschmiegen; jede Regung eines volksthümlichen, von dem treibenden Zeit- und Entwicklungsgedanken pulsirenden Dichtwerkes verdächtigen, als „Tendenz"-Drama ächten, und aus der reinen Sphäre der ausschliesslichen Kunst, der ästhetischen Genusskunst, der geist-, inhalts- und ideenlosen Selbstzweckskunst, verbannen. Unter den Einflüssen solcher Kunstphilosophie wuchern die eigentlichen dramatischen Tendenzpilze, begünstigt von der Tagesstimmung, erst recht hervor; jene dramatischen Bovisten, zu deutsch Eselsgurken, die, von ihren tyrannenfresserischen Freiheits-Tiraden aufgebläht, mit schrecklichem Knallgeräusch aufplatzen und, den windbeutlerisch wüsten Inhalt aussprudelnd, ihn dem Theater-Janhagel, als Sand in die Augen, zusprühen. Wer anders trägt hievon die Schuld, als die absolut tendenzlose Aesthetik, im Bunde mit der absolu-

ten Tendenz einer ideenlosen Schranzenpolitik, die u. A. auch dahin zielt: die Kunst, das Theater vor allem, zur Vorschule des Lakaienthums zu entwürdigen. Eine solche Dressur muss nothwendig jeden Sinn, jede Anschauung, jede Empfindung für den grossen Entwicklungsgang der Menschheit ertödten, der identisch ist mit der Entwickelung der Befreiungsidee, dieser höchsten, cultursittlichen Geschichtsidee, diesem Prometheus-Gedanken, der von der hellenischen Tragik am Ausgange der dramatischen Kunst als Sonnenkoloss aufgerichtet dasteht, hinweisend auf die Endziele der Culturen.

Die servile Kunstphilosophie und den Hofgeist wird uns die Geschichte des Drama's als die grössten Feinde und Verderber der dramatischen Kunst kennen lehren. Zu gewissen Zeiten konnte Fürstengunst fördernd auf das Theater einwirken. Ihre Mission ist nun erfüllt. Für die Folge können Dramen und Theater sich allein aus der Nation, aus dem freien Volksgeiste, wieder herstellen. Was die Kunstphilosophie anbelangt, darf es nicht Wunder nehmen, dass die philosophische Dialektik, die sich uns als einen wesentlichen Factor in der Entwickelung des Drama's erwiesen, dass sie, entartet zu frivoler und machtdienerischer Kunstsophistik, dessen Verfall herbeiführen half. Die deutsche Philosophie der Kunst, Dank sey es der idealen Richtung des deutschen Geistes und den fruchtbaren, aus der Tiefe des Kunstbegriffes geschöpften Grundlehren, die deutsche Philosophie der Kunst bewahrt der lebenskräftigen Keime die Fülle, die, ihrer Zeit, unter günstigern Verhältnissen, gedeihlich aufgehen und dem Drama erspriessliche Früchte bringen werden. Die dramatische Dichtkunst verdankt der Philosophie so viel, dass man billig den schädlichen Einfluss der gefälschten Kunstlehre auf die deutsche Dramatik der letzten Decennien, nächst der Unwürdigkeit, sittlichen und geistigen Verkommniss, Gewissenlosigkeit und Principien-Anfaulung einiger verrotteten Ausläufer der kunstphilosophischen Kritik, mit der gemeinsamen Verderbniss der Zeiten erklären und entschuldigen darf. Haben doch selbst entschiedene und gepriesene Fortschritts-Momente in der speculativen Dialektik, wie die Philosophie des Anaxagoras z. B. und die des Sokrates solche bezeichnen, nicht eben heilsam und fördernd auf die grosse Tragik eingewirkt. Das verhindert aber nicht, die Poetik des grössten Kunstphilosophen

der Griechen als ein hochschätzbares Grundbuch der dramatischen Theorie zu verehren; sey's auch nur um die Definition der Tragödie, ja auch nur um die einzige, aber gehaltvollste auf die Katharsis bezügliche Bestimmung, das punctum saliens der ganzen dramaturgischen Philosophie. In unseren Augen ist philosophische Dialektik ein so wesentliches Ferment in der Entwicklung des Drama's, dass wir die Nothwendigkeit dieser Mitwirkung als ein von der Geschichte des Drama's bestätigtes Gesetz aufstellen möchten. Unserer Meinung nach hat sich das Drama nur unter solchen Culturvölkern ausbilden können, bei welchen die kosmogonische und theogonische Natursymbolik ihren Läuterungsdurchgang durch metaphysische Philosopheme nahmen, welche unabhängig, ja im Kampf und Widerspruch mit der Priester-Symbolik und Theologie ihre Denksysteme entwickelten und durchfochten. Wir sind der Ansicht, dass eine ausgebildete Dramatik nur bei Völkern möglich und nachweisbar, wo die Mysterien-Verbildlichung, von dem dialektischen Denken ihrer Verhüllung entkleidet, die Ideen freigeben musste, damit sie der dramatische Geist nach seinen Zwecken und seinem nächsten praktischen Augenmerk gestalte; um durch ergötzende Nachahmung nämlich des Handelns und Leidens die Erkenntniss des Rechten und Gesetzlichen zu wecken; das Gemüth von unangemessenen Furcht- und Rührungs-Gefühlen zu befreien und es für vernunftgemässe Leidgefühle zu stimmen; für Furcht- und Mitleidsempfindungen, welche auf grosse würdige Motive und gotterfüllte Heilsideen gerichtet sind. Man findet daher weder bei solchen Völkern ein Drama, welche, wie die semitischen, keine eigentliche Mythologie und Natursymbolik aufweisen, sondern die Einheit Gottes, als geistige Persönlichkeit, vorab zur Grundlehre der Volksreligion machen, und jenen Kreislauf des göttlichen Wesens durch Naturformen und Wandelungen für Gräuel halten und verabscheuen. Noch auch wird ein Kunstdrama sich bei solchen Völkern finden lassen, welche keine von der Priestertheologie emancipirte Philosophie besitzen.

In den heiligen Schriften der Hebräer begegnen wir fast sämmtlichen Formen der Dichtungsarten in hoher Vollendung, mit Ausnahme der dramatischen. Die Bücher Mosis dürfen für ein göttliches Epos gelten, dessen Held das „auserwählte Volk." Ihre religiöse Lyrik ist die erhabenste Poesie der Gottesverherrlichung

und der Siegesgesänge zum Ruhme des „Herrn." In den Propheten weht ein gottdurchflammter Zorngeist, ein verzehrendes Fegefeuer heiliger Strafermahnung, abwechselnd mit dem segenvollsten Troste, mit der zärtlichsten Innigkeit und frommbegeisterter Liebe für das Volk Gottes. Mit diesem heiligen Zorngeiste verglichen, erscheint die zornwüthige Satire, die „rabies" des Archilochos z. B., wie die Geissel in der Hand eines Sklavenvogtes gegen die feurigen Strafruthen eines Kometen in der Hand Gottes. Und im Vergleich mit der biblischen heiligen Liebesinnigkeit und Süsse, glüht Sappho's zärtliche Sehnsuchtsbrunst — eine lyrisch enthusiastische Nymphomanie, mit dem lodernden, wie von verwirrender Begier nach Liebesgunst sich verzehrenden Zitterglanze von Eros' Fackel in Aphrodite's rosenduftigem Lustgemach — wie solche Leuchte, verglichen dem himmlischen Glanz des Liebessterns in Sommernächten, durchklagt vom schmelzenden „Ach seelenvoller Nachtigallen." Welche Elegik, welche Threnodien sind an Grösse des Gegenstandes und tieffluthender Betrübniss mit dem Trauerliede des Jeremias, den Busspsalmen, zu vergleichen? Man lese Herder's Aufsatz „Von der Ebräischen Elegie"[1]; oder dessen Abhandlung über das Hohe Lied in demselben Bande, um die Frage gerechtfertigt zu finden: welches erotische Idyll in zärtlicher Lust süsser, düftetrunkener Liebesmystik „Salomo's Lieder der Liebe" übertreffen möchte? Muss nicht Anakreon dagegen wie ein lallender, von Wein und Knabenschönheit berauschter alter Sünder und Lüstlingsgreis erscheinen mit Wollust-girrender Leier? Die dramatische Form, die allein vermisst man bei dem Volke Gottes, nicht weil die Samen dazu nicht reichlich vorhanden wären, oder die Geistesempfänglichkeit dafür den Ebräern abging. Die Geschichte Josephs und dessen Wiedererkennung enthält Alles zu dem schönsten und beweglichsten Schauspiel bis auf die Form, die sie denn auch in spätern Zeiten gefunden, mit Einbusse freilich an naiver Innigkeit und herzrührender Anmuth, welche die biblische Erzählung athmet. Woher nahm Racine sein Meisterstück „Athalie", als aus der Fundgrube für biblisch-dramatische Stoffe, aus dem Buch der Könige, Buch der Chronica u. s. w.? Woher die weihevolle Tempelstimmung seiner Chöre in diesem

1) W. in 40 Bdn. III, 125 ff.

Drama, als aus der Chorpoesie der Psalmen und der Exodos? Manche haben das „Hohe Lied“ für ein Drama erklärt, einen biblischen „Pastor fido“, seiner dialogischen Form und auch der Scenerie wegen; allein es fehlt hiezu das Wesentliche: Die dramatische Bewegung, der Conflict. Weit näher dem Drama steht „Hiob“, ein Sühnespiel, ein Buss- und Schicksal-Drama, dem Gedanken nach, wie Oedip, wenn es statt einer pathetischen Controverse und tiefsinniger Disputa über die Mysterien des Menschengeschicks und des Verhältnisses des Menschen zu Gott, diese Gegensätze sich selbstthätig entwickeln liesse. Mit einem Vorspiel, wie das zu Goethe's Faust; mit einem Glückswechsel, als einer auf die Wandelungen und Formenwechsel der Erscheinungen hinweisenden Peripetie, wie ihn Aristoteles für ein Drama vorschreibt, die aber im Hiob nur am Ausgangs- und Endpunkte vorkommt, nicht als Geschickeswendung innerhalb der Dichtung selbst erfolgt; mit Leidensausbrüchen und kühnen Anklagen des Missverhältnisses von Schuld und Heimsuchung, wie die des Oedipus — was fehlt dem mächtigen Gedichte, Hiob, zum Drama, zum Passionsspiel, zur Mysterie, als einmal die beabsichtigte „Nachahmung“, das „Spiel“ eben; und zweitens die in Handlung gesetzte Dialektik der grossen offenen Frage der Menschheit, anstatt der Verhandlung über dieselbe auf faulem Stroh? Beide wesentlichen Momente für's Drama: Nachahmung und Handlung, verpönt aber der biblische Glaubensbegriff. Die religiöse Vorstellung von der Vorsehung, als geistiger Gottesperson, die unschaubar, übersinnlich und bildlos, widerstrebt jeglicher symbolischen oder bildlichen Darstellung göttlicher Offenbarungen. Ausdrücklich verbietet dies das Gesetz, das, nebenbei bemerkt, dem Volke Gottes der Herr selber durch den Mund seiner Propheten, nicht durch unberufenen Dichtermund und nun gar im Wege einer erdichteten Fabelentwicklung, zu verkünden und einzuschärfen, sich vorbehielt. Dramatische Bewegung, Nachahmung einer Handlung vollends, das musste der biblischen Anschauung als ein frevelvoller Eingriff in Gottes ausschliessliches Schöpferrecht auf Welt- und Menschenschaffung erscheinen, und in eine Schöpfungsweise, die jede Zeitbewegung zwischen Machtspruch und Seyn auslöscht: „Gott sprach und es ward“; die folglich das Werden aufhebt, die Grundkategorie der dramatischen Form.

Aehnlich duldet die reine Lichtlehre der Parsen, deren Sprachformen aus der Hindu-Sprache hervorgegangen [1]), deren Weltanschauung uns aber mit der semitischen verwandter erscheint — duldet die Parsenlehre keine dramatische Verbildlichung. Hom, der Offenbarer des „Worts", das auch für diese Lehre Fleisch geworden, lässt keine Scheinform dieser Verkörperung zu; so wenig wie der dualistische Principienkampf, als Ormuzd und Ahriman, Licht und Finsterniss, eine dialektische, ihren Gegensatz in einem höhern Begriff aufhebende und ausgleichende Bewegung, mithin keine dramatische Bewegung, gestattet.

Don Blasio de Nasarre, ein spanischer Gelehrter, versprach in seiner 1749 erschienenen Abhandlung, dramatische Monumente der arabischen Literatur aus der Bibliothek des Escurial an's Licht zu ziehen. Don Blasio hat es bei seinem Versprechen bewenden lassen. Musik, Tänze, Verkleidungen, was alle rohen Völker, die Wilden nicht ausgenommen, auch haben, das konnte Don Blasio de Nasarre in den Turnierspielen der Araber und Mauren wohl finden, aber keine Spur von einem Drama; oder allenfalls nur Spuren unentwickelter Keime, dergleichen sich überall, bei allen Völkern, zeigen. Castri [2]) spricht den Arabern Darstellungen von Tragödien und Komödien rundweg ab: „Ob sie welche geschrieben, darüber herrsche tiefes Schweigen" (Jam vero Arabes — nec Tragoedias nec Comoedias agunt: an vero scripserint, altum apud scriptores silentium). Dialoge, die jedoch weder dramatisch noch theatralisch, das sey Alles, was in dieser Beziehung die Araber aufweisen können, die in Roman, Märchen und Lyrik doch so Bedeutendes hervorgebracht. Was in der arabischen Poesie an dramatischen Elementen sich regen mochte, hat das spanische Drama absorbirt und in's Katholisch-Romantische umgebildet.

Wir mögen sonach getrost den asiatischen Cultur-Völkern, bis auf Inder und Chinesen, das Drama absprechen. Von einem aus der mythischen Zeit überlieferten Drama, von einem Mysterien-Drama, geht zwar die Sage unter den Chinesen; eine nähere Kunde und Ueberlieferung aber fehlt. Was in Reise- und Gesandtschaftsberichten zu lesen, betrifft das chinesische Theater

1) Fr. Schlegel, Ueber die Sprache und Weisheit der Inder (1808) II, 3, 173ff. — 2) Biblioth. arab. hispan. p. 85.

zur Zeit der Abfassung jener Berichte, das in unserer Geschichte des Drama's denn auch, entsprechenden Ortes, seine Beachtung finden wird. Eine geschichtliche Untersuchung über das alte Drama der Chinesen liegt, unseres Wissens, noch nicht vor. Der gottesdienstliche Charakter ihrer gegenwärtigen Fest- und Opferspiele lässt keinen Zweifel über die Beschaffenheit ihrer frühesten Dramen zu. Dass diese symbolisch-ethischer Natur gewesen, folgt aus der Geistesrichtung dieses Volkes, das die ausgebildetste Dogmatik einer Staatsmoral, Staatsreligion und Staatsphilosophie besitzt, welche der National- und Staatsweise, Kongfutsee, geschaffen. Seine Moral ruht auf den Grundsätzen der Abhängigkeit und des Gehorsams, was ihn zum Nationalheiligen machte, dem in jeder Stadt ein Tempel geweiht ist, und dem der Kaiser selbst, die Staatsbeamten, und alle Niedern huldigen. Die Persönlichkeitsvergötterung und jenes moralische Axiom der Abhängigkeit und Unterordnung, können als die Grundpfeiler einer symbolisch-dramatischen Staats-Mysterie betrachtet werden, ähnlich dem ägyptischen Kalender-Drama, worin Könige und Priester agirten. Von derartigen Vorstellungen unter Mitwirkung der kaiserlichen Familie und Minister spricht der Weltumsegler Cook in seinem Diario. In der Person des Kaisers wird ein Symbol des Himmels verehrt. Wie, nach dem einen der fünf kanonischen Bücher des Kongfutsee, dem mystischen Buch Y-king, aus der Verbindung des Himmels (Tiun) mit der Ti (Erde) alle Dinge unter dem Monde geschaffen sind; so erblicken sie in dem Kaiser den Schöpfer seines Volkes und verehren ihn, wie den Himmel, als „Vater.“ Die Kosmogonie im Y-king stimmt mit der altpelasgischen überein; nur dass sie auch noch auf dem Kanon der Staatsmoral ruht und deren kosmogonisches Symbol gleichsam vorstellt. Man fand eine Aehnlichkeit zwischen den arithmetischen Diagrammen im Y-king mit den mystischen Zahlen des Pythagoras.[1] Das Buch Tschong-Yong, welches so viel bedeutet als „unveränderlich der Mittelweg“[2], lehrt den ethischen Grundsatz des Pythagoras: die richtige Mitte, die μεσότης, die Cardinaltugendform auch der Aristotelischen Ethik. Die Chinesen haben Götter des Ackerbaues, der Manufacturen und Künste, darunter einen eigenen

1) Vgl. G. F. Davis, China u. s. w. 1839. II, p. 25. — 2) Das. II, p. 10.

„Gott der Literatur.“ Liesse sich noch eine Urkunde über mimisch-hieratische Darstellungen aus der mythischen Zeit, wie bei den Aegyptern und Hellenen, auch bei den Chinesen entdecken, sie würde unzweifelhaft denen der zwei genannten Völker nahekommen. Und fände sich eine Nachricht über dergleichen religiöse Dramen aus der Zeit nach Einführung der Fo-Religion (des Buddhismus), würden wir vielleicht mit Ueberraschung erfahren, wie die chinesisch-buddhistische Mysterie unsern christlichen mittelalterlichen Passionsspielen und Moralitäten nicht weniger gleicht, als der Buddhismus merkwürdige Aehnlichkeit mit der katholischen Religion und ihrem Ritual bietet.[1]) Wer in Dr. Morrison's Uebersetzung des Originaltextes die Schilderung der Buddhistischen Hölle liest, illustrirt durch beigefügte Holzschnitte, wird ihre Verwandtschaft mit den oben mitgetheilten altägyptischen Todtengerichts-Scenen unverkennbar finden. Auf dem einen der Holzschnitte sieht man den höllischen Gerichtshof mit den Beamten der Justiz, denen die barmherzige Göttin Kuan-yin erscheint, um eine Seele von der Qual zu erretten, die verurtheilt worden war, in einem Mörser zerstossen zu werden u. s. w. Wenn die Verurtheilungen beendigt sind, steigen die Menschen der ersten Klasse, nämlich die, welche immer die Tugend ausübten, nach dem Aufenthalte der ganz Glücklichen; die Menschen der mittlern Klasse kehren auf die Erde zurück, um in andern Körpern Reichthum und Ehre zu geniessen, wogegen die Bösen in der Hölle gequält oder in verschiedene Thiere umgewandelt werden, deren Naturell und Gewohnheiten sie während ihres Lebens nachgeahmt haben.“ Und diese unterweltlichen Vorgänge, die so ganz mit denen der Aegypter übereinstimmen, sollten die Chinesen nicht so gut wie jene, und wie die Hellenen in ihren chthonischen Darstellungen zu Eleusis, in Passionsspielen aufgeführt haben? Das scheint uns so unwahrscheinlich, dass wir eine dessfallsige Auskunft in den Missionsberichten z. B. vermuthen möchten, ob wir gleich bisjetzt vergebens nach einer solchen suchten, und auch die uns zugänglichen Schriften über China nichts davon melden. Hodgson[2]) sagt: das Hauptmotiv, welches die Anhänger Buddha's

1) Dr. Milne, the chinese gleaner T. III, p. 146. — 2) Royal Asiat. Transact. T. II, p. 232.

zum Guten anleitet, bestehe, der Buddha-Lehre zufolge, „in der Hoffnung, in die Gottesnatur hineingezogen, und von der Seelenwanderung befreit zu werden.“ Ist das nicht Eins mit dem Osiriswerden der ägyptischen Priesterlehre, die in den „Todtenbüchern“ eine dramatisch-bildliche Darstellung fand, und unzweifelhaft auch gespielt wurde?

Aber auch das dialektisch-speculative Moment, das, unserer Ansicht nach, den Uebergang der Mysterie zum wirklichen Drama einleitet, tritt in China im philosophischen System des Laokiun auf (7. Jahrh. v. Chr.), auch Lao-tseu, „das Kind als Greis“, genannt, weil er nach der Sage mit grauen Haaren zur Welt kam. Das System, von seinem Hauptschüler, Tschuang-tseu, dem Stifter der Secte der Tao (Gesetz der Vernunft), ausgeführt, behauptete sich unabhängig von den Mandarinen und der Staatsreligion. Hegel [1]) führt einige Sätze der Lao-see (Doctoren der Vernunft) an, aus Abel Remusat [2]), gerinschätzig wie er pflegt, wenn ihm die uralte Speculation etwas vorweg gedacht hat. Die Tao-Philosophie ist der Hegel'schen verwandt, bis auf den Einen Punkt, dass sie nicht, wie diese, mit den Dogmen der Staatsreligion einen Compromiss geschlossen. Die Tao-Lehre gelangt, nach ihrer Art, durch eine „Verkettung der Vernunft“, also auf dialektischem Wege, zur höchsten geistigen Einheit, in welcher alle Unterschiede und Widersprüche, wie in einem seligen Gottesfrieden sich lösen, wofür die orientalische Speculation keine andere Bezeichnung hat, als das „Nichts.“ Keineswegs, wie Hegel behauptet, die leere Negation, sondern ein „Nichts“, das eben alle Besonderheiten und Beschränkungen als Scheinwesen tilgt und aufhebt. Unser „Nichts“ besagt dasselbe. „Nichts“ negirt das „Icht“, dies bestimmte Etwas, dessen höchste Bestimmung aber die ist, zur wahren ideellen Existenz in Gott, der ewig realen Wesenheit, zu gelangen, und mit seiner scheinbaren Bestimmtheit zu verschwinden. Das Nichts, das Nirvana der Buddhistischen Philosophie, ist, für jene Anschauung, der Inbegriff aller Scheinwesenheit, vernichtet in der unendlichen Geisteswesenheit Gottes. Dieses „Nichts“ scheint uns völlig Eins mit Hegel's dialektischer Transfiguration auf der Taborspitze seiner

1) Gesch. d. Philos. I. S. 143. — 2) Mém. sur la vie et les opinions de Lao-Tseu. Par. 1823.

Phänomenologie, mit seinem „Geist", und auch gleichbedeutend mit der Wesensidee der griechischen Tragödie, der ächten Tragödie überhaupt; mit der Läuterungsidee, in welche das leidenschaftliche gegensätzliche Ich, durch Bussmomente hindurch, sich, ähnlich der indischen Vorstellung, zum Nichts verklärt. Wie Kreon z. B. am Schluss von Sophokles' „Antigone" jammert: „Nichts doch bin ich mehr, als ein Nichts" (*τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα* v. 1325). Ein Nichts aber in der tragischen Tao-Erkenntniss: dass er ein „Mann des Wahns": „O führt weg den Mann des Wahns, weg von hier" (*ἄγοιτ' ἂν μάταιον ἄνδρ' ἐκποδών* v. 1339). Vernichtet wird er fortgeführt, vernichtet von des Nichts durchbohrendem Gefühle, des Nichts seiner Wahnerkenntniss, seines Schuldbewusstseyns, das identisch mit der Erkenntniss der höchsten Gerechtigkeitsidee, mit der Erkenntniss eines göttlichen Waltens, des „Gesetzes der Vernunft" nach dem System der Tao-see. Ein „Nichtsgefühl," durch Jammer errungen, aber um den Preis dieser Erkenntniss, dieses höchsten, für das Menschengeschlecht beseligenden Trostes: dass über ihm, und seinen Geschicken „das Auge des Gesetzes wacht," des Gesetzes der Weltvernunft. Das Drama spricht dasselbe als erbaulich dialektisches Handlungsspiel aus, was die Philosopheme aller Zeiten und aller Weisen, auch die der Chinesen und Inder, in Form eines strengen, systematischen Denkens lehrten. Nur, glauben wir, musste diese Lehre die Vorschule des Drama's seyn, damit es denselben Gedanken poetisch offenbare, und ihn dadurch auch dem schlichten, solchem systematischen Denken ungemässen und abholden Volksgemüth mit allen Reizen sinnlich geistigen Idealgenusses, als schönes Lustgefühl einschmeichele, gewonnen und hindurchgeläutert gleichsam durch Erschütterungen und schmerzlich süsse Seelenschauer; wie doch auch die Adepten beim Empfang der Weihegrade Schreckensproben zu bestehen hatten, oder wie das Gesetz Gottes auf Sinai unter Donner und Blitz dem Volke verkündet ward.

Das chinesische Drama fand nicht minder das musikalisch-lyrische Element vor, woraus das hellenische Drama als Nationalfestspiel hervortrat. Und fand es in der Gestalt der Chorpoesie vor, der hymnodischen Feier, wie sich aus der von Kong-futsee gesammelten Liedersammlung, Schi-king ergiebt. Es ist

das erste seiner kanonischen Werke, „King“ genannt; das Buch der heiligen Gesetze oder „das Buch der Verse,“ dessen zweiter und dritter Theil für den Gesang, und zu dem Zwecke componirt scheint, um sie bei feierlichen Gelegenheiten vorzutragen. „Sie handeln von den Thaten der Helden und von den Tugenden der Weisen. Der vierte und letzte Theil des alten poetischen Kanons heisst Song, das ist Lobrede der Vorfahren der Dynastie Tscheu, welche damals auf dem Thron war, und der grossen Männer des Alterthums. Diese Lobreden scheinen eine Art Hymnen gewesen zu seyn, welche vor dem Kaiser gesungen wurden, wenn er als Pontifex in den Tempeln des Himmels und der Erde opferte.“ [1]) Die Anwendung der Musik bei gewissen feierlichen Verrichtungen wird in China auf unvordenkliche Zeiten, bis auf Fohi, zurückgeführt, den Erfinder des Instrumentes Kin, nach dessen Tönen der Kaiser Cheu (22771 Jahre v. Chr.) die Reichsgeschäfte besorgte. Die chinesischen Kaiser ziehen den Pflug unter Musikbegleitung. In den Gemächern der Kaiserinnen wechseln ähnlich die Frauenbeschäftigungen mit Mussestunden ab, von Musik begleitet, die von 24 Frauen, unter Direction der Glocken- und Handtrommelspieler, ausgeführt wird. [2]) Das chinesische Drama wendet die Musik in der Weise des hellenischen an: der Dialog wird recitirt, der pathetische Theil gesungen. Das Nähere bleibt dem betreffenden Abschnitt in unserer Geschichte vorbehalten, wo das chinesische Drama in seiner gegenwärtigen Gestalt zur Sprache kommen wird.

Dasselbe gilt von dem indischen Drama, worüber wir an dieser Stelle nur im Allgemeinen zu bemerken haben, dass beim indischen Drama die Vorbedingungen zum Kunstdrama sich in noch bestimmtern Formen vereinigen, als beim chinesischen. Die Kosmo-Theogonie der Brahmanen mit ihren Avataren (Incarnationen) göttlicher Persönlichkeiten und Bussverklärungen in der Einheit mit der Substanz ist als eine solche Vorbedingung zu betrachten; ferner die speculative Philosophie in den zwei Hauptsystemen, Sanc'hya und Nyaya. Letztere führt, nach Colebroke[3]),

1) Royal Asiat. Transact. II, p. 422. — 2) Signorelli, Storia critica de' Teatri etc. I, p. 26. — 3) Transact. of the royal Society Lond. 1824. Vol. I, Part. I, p. 19—43. On the Philosophy of the Hindus. Part. I. Vgl. Hegel's Gesch. d. Philos. I, 147.

„speciell die Regeln des Raisonnements aus und ist zu vergleichen mit der Logik des Aristoteles.“ Für die Sanc'hya ist das Höchste, „dass der Mensch als Bewusstseyn sich identisch macht mit der Substanz durch Philosophie, durch Beschäftigung mit dem reinen Gedanken“ . . . „Die Philosophie will die Seligkeit erlangen durch das Denken, die Religion durch strenge Büssungen und Andacht.“ Eine höhere Anschauung erschwang auch Aristoteles' Denksystem nicht, erschwang keine speculative Philosophie; erschwang vielleicht nur die Tragödie der Hellenen, die in ihrer kathartischen Idee beide Seligkeiten vereinigt: die der Gotteserkenntniss durch den Gedanken, und die Seligkeit der Innewerdung Gottes durch Andacht, als ideale Gemüthsstimmung. Horace Hayman Wilson, der am ausführlichsten und belehrendsten über das indische Drama nach den Quellen schrieb [1], sagt von dem Sanscrit-Drama, dem eigentlichen Kunstdrama der Inder, dass kein einziges dieser Theaterstücke sich eines hohen Alterthums rühmen könne. Dagegen, meint er [2], mögen ältere Volksdramen existirt haben, wovon sich noch Spuren in den Stegreif-Farçen der Bahurs (Possenreisser) und in den Játra's der Bengalesen finden. Letztere sind in der Regel Darstellungen aus Krischna's Jungendleben; ebenfalls Stegreif-Spiele, nur vermischt mit volksthümlichen Gesängen. Auf eine Chronologie dieser Volksdramen lässt sich Wilson nicht weiter ein. Eine dritte Art Volksschauspiele, atása, gleicht mehr dem Ballet, da die Abenteuer des Krischna und Rama darin pantomimisch, aber mit Gesangsbegleitung, dargestellt werden; ähnlich wie die hyporchematischen Chortanzspiele vor Thespis, die wir bald werden kennen lernen.

Derartigen Tanzdramen begegnen wir auch bei den alten Mexikanern. Sie hiessen Mitotis und waren pantomimische, im Costüm von Vornehmen und Geringen ausgeführte Tänze.[3]) Tänze ähnlichen Schlages finden sich bei allen wilden Stämmen. Die Gesandten der verschiedenen Häuptlinge gehen einander tanzend entgegen. Auch unsere cultivirten Gesandten führen ihre Contre-Tänze in diplomatischen „Concerten“ auf. Alle öffentlichen Feste,

---

1) Select specimens of the theatre of the Hindus. 3 Voll. Calc. 1827.
2) I, Preface p. VIII. — 3) Solis Eroberung von Mexico. III, c. 15.

Uebungen, Gebräuche der Rothhäute werden mit pantomimischen Tänzen gefeiert.[1] In den zahlreichen ethnographischen Werken und Reisebeschreibungen liegen hiefür Beispiele vor die Hülle und Fülle.[2]

Signorelli nennt die Republik Tlascala, die als Werkzeug zum Untergange des mexikanischen Reiches diente, als den einzigen Staat, welcher Dichtkunst und Tänze auf theatralische Vorstellungen anwandte; mehr aber sey davon nichts bekannt.[3] Don Juan Garcilasso giebt in seinen Gedichten[4] Nachricht über theatralische Vorstellungen der Peruaner, ohne jedoch des Ursprungs derselben zu gedenken. Das grösste Fest, welches die Peruaner zu Ehre der Sonne feierten, hiess, laut Garcilasso, Raymi und dauerte neun Tage. Der König, die Inkas, die Generale und Kurakas waren dabei zugegen, alle prächtig bewaffnet und mit Kränzen geschmückt: der Eine hatte zwei grosse Flügel auf dem Rücken, der Andere bedeckte sich mit einer Ochsenhaut, einem Dritten diente eine Löwenhaut als Maske. Nach dem Opfer begann das Tanzspiel, wobei ein Jeder seinem Sinnbilde, seiner Maske gemäss, aus dem Stegreif agirte. Das geschieht auch jetzt noch auf europäischen Theatern, nur dass die civilisirten Bühnen-Künstler einstudirte Rollen, und in ihren Häuten agiren. Bemerkenswerth ist der Umstand, dass auch in Peru die Dramen von Philosophen, die sie Amauti nannten, erfunden und bearbeitet wurden. Diese Philosophen verfertigten zwei Arten von Dramen: ein heroisches, welches öffentliche Unternehmungen, Siege und Triumphe vorstellte; und ein komisches, welches sich auf ländliche und häusliche Vorfälle einschränkte. Dergleichen Schauspiele wurden an grossen Festen aufgeführt, und der vornehmste Inka war mit seinem ganzen Hofe zugegen. daher sie auch, setzt Signorelli hinzu[5], sittsam und ernsthaft und des Ortes, der Zeit und der Zuschauer würdig waren. „Nie erniedrigten die Amauti ihr Talent durch Zoten, wie Aristophanes und die Engländer." Bevor uns Signorelli ein peruanisches Drama von einem solchen zotenlosen Amauti vorlegt, setzen wir, mit seiner Erlaubniss, un-

1) Robertson's Hist. of Amer. Introd. p. XIX. — 2) Vgl. Theod. Waitz, Anthropologie d. Naturvölker. B. II. S. 222 ff. — 3) a. a. O. c. IV. p. 30. — 4) T. I, L. VI, c. 20. — 5) a. a. O. p. 37.

sere alchymistischen Studien in Aristophanes und Shakspeare getrost fort, und lernen von ihnen die Kunst, den Schmutz selbst in Gold zu verwandeln.

Noch unter spanischer Herrschaft stellten die Eingebornen ihren letzten Inka, Atabualpa, vor, welcher von Pizarro zum Tode verurtheilt wurde. Auch in der Hauptstadt der Provinz Chiapa, Chiapa de los Indos, fand man Theater mit ursprünglichen Volksschauspielen. Nach den Berichten von Cook [1]) fanden sich selbst auf der kleinen Insel Ulieta (in der Nachbarschaft von Otahiti) Spuren theatralischer Vorstellungen. Unter Tanzbegleitung wurden daselbst dramatische Possen aufgeführt, vermischt mit Recitation und Gesang. Es erklärt sich von selbst, dass bei allen diesen Völkerschaften das Drama im Larvenzustand erstarren und verkümmern musste. Das Drama der indogermanischen Culturvölker ist die Schmetterlings-Psyche, die jene Chrysaliden-Schale durchbrach, und als glänzendes Unsterblichkeits-Symbol hervortrat. —

Nachdem wir die innere Geschichte der Drama's in ihren Grundzügen zu zeichnen, und die ideellen Hauptmomente desselben, als Kriterien der dramatischen Composition, zu bestimmen versucht haben, wenden wir uns nun von der mythischen zu der eigentlichen Geschichte des Drama's. Unzweifelhaft werden Andere diese Entwicklungsmomente, in der Folge, mit ungleich grösserer archäologisch-philologischer Ausrüstung und Befähigung, tiefer, vielseitiger und erschöpfender darlegen. Ohne eine solche Vorbegründung muss jede Geschichte des Drama's, noch so umfassend und eingehend durchgeführt, und mit noch so vielen geistreichen Gesichtspunkten und bedeutsamen kritischen Einzelbemerkungen ausgestattet, unseres Erachtens, ein compilatorisches Aggregat bleiben, woraus niemals eine verständnissvolle Einsicht in den Organismus und das innere Wesen, geschweige ein Begriff von der Cultur-Mission des Drama's gewonnen werden kann, deren thatsächlicher Nachweis eben seine Geschichte ist. So mangelhaft unser Versuch ausfallen mag, so fruchtbar wird die Methode sich erweisen, wenn sie dereinst von einer berufenern Geisteskraft gehandhabt wird.

1) Découvertes dans la mer du Sud T. I. 19.

Wir haben noch ein Wort über das Eintheilungsprincip der verschiedenen Dramengeschlechter und Gattungen voranzuschicken. Folgerecht muss, unserer Auffassung gemäss, der Eintheilungsgrund aus dem Wesensbegriff des Drama's, aus der Läuterungsidee genommen werden. Geht diese nun aus einem dramatischen Processe hervor, der ein poetisches Abbild des geschichtlichen Processes und der ihn durchführenden geschichtlichen Personen ist, so mag eine solche Dramengattung, unter der üblichen Bezeichnung, „historische Dramen," eine besondere Gruppe bilden. Nur unterscheidet sich unser Gattungsmerkmal von dem hergebrachten darin, dass für gewöhnlich solche Dramen auf Grund des aus der Geschichte entlehnten Stoffes und der Figuren historische genannt werden; unser geschichtliches Drama hingegen sich, als solches, in Vollmacht des ihn erfüllenden Geistes beglaubigt, insofern nämlich die, vermittelst der Katharsis bewirkte Gemüthsbefreiung, als das poetische Spiegelbild der im Entwickelungsprocess der Menschheit arbeitenden Befreiungsidee sich offenbart; gleichviel ob Stoff und Personen der Geschichte entnommen sind oder nicht. Das historische Drama, in diesem Sinne aufgefasst, begreift selbstverständlich das politische, sociale Drama, kurz alle diejenigen Schauspiele als Arten der historischen Gattung in sich, welche in der bezeichneten, wesentlich historischen Idee zusammentreffen, die man, in Betracht ihrer offenen, kühnen Hinweisung auf die geschichtlichen Ziele der Menschheit, stolz und hochgemuth „Tendenzidee" nennen mag; wofern diese nur in kunstwürdiger Weise der Schaumenge zum Bewusstseyn und zur Erkenntniss gebracht wird, nach Vorgang und Beispiel aller grossen Dramatiker, des hellenischen, wie des Shakspeare-Drama's, die sämmtlich Tendenz- oder Befreiungsdramen, im edelsten, höchsten Sinne des Wortes, dichteten, als Erlöser und Befreier der Menschheit; nicht blos im kunsterbaulichen, schulästhetischen Sinne, sondern zu geschichtlich praktischer Erbauung und Erweckung, im Geiste jener Aufrufsmahnung des grössten deutschen Tragikers an Dichter und „Künstler":

„Erhebet euch mit kühnem Flügel
Hoch über euren Zeitenlauf!
Fern dämmre schon in eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf."

Die zweite Gattung umfasst für uns diejenigen Dramen, welche die kathartische, in der poetischen Gemüthsbefreiung sich offenbarende Idee aus einem dramatischen Processe entwickeln, der als Seelenprocess sich vollbringt, wo die äussern Vorgänge nur als Anlässe wirken, die das Seelendrama zur Entscheidung anregen. Das Gegentheil findet im historischen Drama statt, wo das Seelen- oder Leidenschaftsmoment das geschichtliche Moment bestimmt, und dessen Wesen und Bedeutung abspiegelt. Wir nennen diese Dramen der zweiten Gattung psychologische, und rechnen dazu die vorzugsweise so genannten Leidenschaftsdramen; solche nämlich, wo die Conflicte und Katastrophen aus der Natur einer Leidenschaft entspringen, deren letzter Zweck ihre Selbstbefriedigung ist, und die nicht die Durchführung einer auf Erreichung eines äussern Gutes gerichteten Absicht mit aller Macht eines entbrannten Wollens erstrebt; die vielmehr ihre äussere Existenz, Glück und höchste Lebensgüter, für diese Befriedigung in die Schanze schlägt: das Widerspiel zur Ehr- und Strebsucht, dieser wesentlich historischen, oder politischen Leidenschaft, welche umgekehrt an die Erreichung äusserer Zwecke ihr inneres Heil setzt. Die Leidenschaftsquelle des psychologischen Drama's ist im tiefsten Grunde die Liebe, die des historischen der Ehrgeiz. Der Leidenschaftsheld des psychologischen Drama's befriedigt seine Leidenschaft durch Selbstaufopferung; der Held des historischen Drama's durch Aufopferung Anderer. In Bezug auf die moderne Tragödie weisen wir auch die heroische Selbstaufopferung aus Vaterlandsliebe dem psychologischen Drama zu, weil auch dieses Pathos im modernen, im christlichen Drama, dem Geiste der subjectiven Leidenschaftsstimmung, dem Seligkeitsgefühle im Leiden selber, gemäss, in der Selbstaufopferung schwelgt; zum Unterschiede von der antiken Tragödie, wo die Selbstaufopferung aus Vaterlandsliebe oder Pflichtgebot sich nicht in dem Aufopferungsgefühle befriedigt und gleichsam berauscht. Diesen schwärmerischen, ekstatisch-sentimentalen Schmerzgenuss hat der modernen Kunst und Poesie das christliche Gefühlswesen eingehaucht. In diesem Sinne müssen wir das eigentliche psychologische Drama der hellenischen Bühne absprechen, da hier das persönlichste Pathos einen objectiven Charakter hat, und der Schwerpunkt aller Katastrophen in den Staatszweck fällt.

Das psychologische Drama bewegt sich sonach um Leidenschaften, die näher oder entfernter mit dem Liebesgefühl verwandt sind und aus ihm entspringen, wie z. B. Eifersucht. Shakspeare steht auch darin einzig da, dass er auf's Wunderbarste beide Gattungen mit unbegreiflicher Kunst in der Mehrzahl seiner Stücke durcheinander schlingt, ja zusammenschmelzt, und in diesen Dramen gerade, wozu wir Hamlet rechnen, die höchsten Probleme der Kunst löst.

Die Eintheilung in heroische und bürgerliche Dramen scheint uns unstatthaft, da der ursprüngliche Begriff des Heroischen mit dem des episch-mythischen Heroenthums erlosch; Zeiten und Geschichte die Vermischung beider Formen, des geschichtlich-Heroischen und Bürgerlichen, bezwecken, und gegenwärtig das Bürgerthum, als zeitiger Ausdruck des Volksgeistes und Willens, auch das Heroische der Nation darstellt und vertritt. Wir lassen es daher füglich bei jenen zwei Hauptklassen bewenden, die noch überdiess die Bezeichnung von „classischen" und „romantischen" Dramen näher und begriffsmässiger bestimmen. Alle andern Arten und Unterarten von Dramen werden sich von selbst der einen oder andern Gattung, der historischen oder psychologischen, oder den Shakspeare'schen Mischformen aus beiden, anschliessen lassen. Wir gehen nun zur eigentlichen Geschichte des Drama's über, und eröffnen sie mit der des griechischen Drama's, dem der Vortritt nicht blos um seiner Kunstvollendung willen, sondern auch desshalb gebührt, weil es diese höchste Blüthe früher als jede andere Dramatik entfaltet, die indische nicht ausgeschlossen, die nahezu erst ein Jahrtausend später ihre Kunstform gewann.

Das griechische Drama.

Die tragischen Chöre. (Die Chortragödie.)

Die Seele des Drama's, die wir in den Mysterien vorgebildet fanden, irrt noch umher ohne Körper und Stimme: beides empfing sie von der Chorpoesie. Der Apollinische und Bakchische Chorgesang, Päan und Dithyrambos, waren die zwei Brennpunkte gleichsam in der Umschwungsbahn der hellenischen Lyrik zum Drama. Der Päan reicht in das mythische Zeitalter weit hinter das Homerische Epos zurück. In der Ilias [1]) tritt der Päan (Päëon) neben dem Siegeshymnos auch als Sühn-Päan oder Versöhnungslied auf, zur Versöhnung des Apollon. Er wurde im Chor von zwanzig Achäischen Jünglingen, am Altare des Phoibos in Chrysa gesungen. Von einer Instrumental- oder Tanzbegleitung verlautet in der Ilias noch nichts; wohl aber ist von einer solchen Begleitung in dem Homerischen Hymnos an den Pythischen Apollon die Rede. [2]) In diesem Hymnos schreitet Apollon selbst, die Phorminx spielend, von Krissa nach Pytho, dem kretischen Priesterchor voran, welcher ihm stampfend (*παίων*) nachfolgt: daher der Name *παίαν* oder *παιών*. Den Ursprung des heroischen Verses (Hexameter) glaubt Thiersch [3]) sogar in dem spondäisch-daktylischen Marsch-Rhythmus jenes uralten Pythischen Waffentanzes zu finden. Aeschylos [4]) lässt den Polyneikes, von den

1) I, 472 ff. — 2) Welcker, Epischer Cyklus. S. 352. — 3) Denkschriften der Akad. d. Wiss. zu Münch. 1813. S. 38. Bode, Gesch. d. hell. Dichtk. II, S. 13. — 4) Sept. v. 635.

Mauern Thebens herab, einen Siegespäan singen und seinen Bruder zum Zweikampf herausfordern. Ebenso ruft Eteokles den Chor der Jungfrauen zum Siegespäan auf.[1])

Neben dem Fest- und Jubel-Päan, welcher aus dem Sieges-Päan des Apollon hervorgegangen, entwickelten sich aus dem Apollinischen, nach dem Opfermale gesungenen Sühn-Päan die Todtenklagen und Sühnungslieder, welche an den Trauerfesten zur Versöhnung des Hades gesungen wurden. In derselben Tragödie des Aeschylos[2]) stimmt der Chor beim Tode des Eteokles und Polyneikes den Sühn-Päan auf Hades, die Threnodie der Erinnys an, und im Agamemnon[3]) wird sogar eine Schreckensbotschaft ein „Päan der Erinnyen" genannt.

In Wettkämpfen (agonistisch) trat der Päan schon mit seinem Beginn auf. Des musischen Wettstreites, worin der thrakische Sänger Thamyris den Preis errang, gedenkt auch die Ilias.[4]) Gleiches Alter mit den dorischen Agonen nehmen die musischen Agonen unter den Joniern in Anspruch, wie aus Homer's Hymnos auf Apollon im jonischen Delos erhellt. Tanz und Gesang, heisst es daselbst, und athletische Kämpfe schmückten das Fest.[5]) Die gymnopädischen, an dem Feste der Gymnopädien gesungenen Chöre der Spartaner traten im Theater[6]) wetteifernd gegen einander auf, von einem Chorführer oder Chorordner ausgerüstet und eingeübt.[7]) Diese Darstellungsform ist bis auf den Kretenser, Thaletas, zurückzuführen, welcher, gegen Ende des 8ten Jahrhunderts vor Chr., der dorischen Chorlyrik die antistrophische Form, und dem Chortanze die Form des Hyporchem gab, eines uralten Cultustanzes, den die kretischen Priester, die Kureten, bei Zeus- und Apollofesten mit phrygisch-dithyrambischer Bewegtheit tanzten. Das von Thaletas in Sparta eingeführte Hyporchem war eine aus Tanz und Gesang gemischte chorische Darstellung, wobei ein Chor von Knaben oder Männern den Opferaltar, tanzend und ein Festlied singend, umkreisten, während ausgewählte mimische Tänzer den Inhalt des Liedes durch Gebärde ausdrückten.[8]) Andeutungen von hyporchematischem Tanze

1) v. 268. — 2) V. 850. — 3) 645. — 4) II. 594 ff. — 5) 1, V. 179. 6) Herod. VI. 67. — 7) Athen. p. 631 C. Plut. Apopht. Lac. 208 D. — 8) Athen. 1. p. 15. Boeckh, Fragm. Pind. p. 596. O. Müller, Dorier I, 349.

erkannte Athenäos [1]) in Homer [2]), und Höck [3]) bei Hesiod. [4]) So mochte auch der verwickelte, von Theseus und seinen Gefährten um den Altar zu Delos getanzte Reigen (*Γέρανος*) ein Hyporchem gewesen seyn. [5])

Ein anderes Fest in Sparta, das vorzugsweise durch Päane, im Chor gesungen, gefeiert wurde, waren die Hyakinthien: ein Trauerfest zum Andenken an Hyakinthos, den Liebling des Apollon, begangen, den der Gott unversehens getödtet. Das Fest bestand in einer dreitägigen Feier, durch die in Hyakinthos das frühe Hinwelken des Frühlings symbolisch betrauert ward. [6]) Am zweiten Feiertage des Festes wurden, nachdem am ersten Tage dem Hyakinthos mystische Todtenopfer waren gebracht worden, eigenthümliche Festspiele mit Jubel-Chortänzen aufgeführt, die aber den Apollinischen nicht Dionysischen Charakter hatten. [7])

Einen threnetischen Wechselgesang, der sich in der griechischen Tragödie als Kommos, als jenes Klagelied erhalten, das abwechselnd von dem Helden auf der Bühne und dem Chor in der Orchestra gesungen wurde, stimmen schon bei Homer [8]) die Musen neben der gesalbten Leiche des Achilleus an, während Thetis mit ihrer Nereidenschaar, um das Achäische Heer klagend, einfallen. Aehnliche chorische Klagegesänge waren der Linos (Ailinos, Oitolinos) und Jalemos. Ersterer, bei Homer noch ein fröhliches Winzerlied [9]), tritt bei Hesiod als chorische Todtenklage auf, zur Gedenkfeier des Kitharspielers Linos, der von Apollon aus Kunsteifersucht getödtet worden. [10]) In ähnlicher Weise wurde der Jalemos, vom dorischen Klageruf *Ἰά* herstammend, schon früh personificirt, als Sohn der Kalliope, dem man die Erfindung dieses Liedes zuschrieb. [11]) In Aeschylos' Schutzflehenden (V. 112) wird der Jalemos ein klagendes Trauerlied genannt, das im höchsten Unglück des Menschen erschallt, und im rasenden Herakles des Euripides nennt sich der Chor, im Ausbruch des tiefsten Leides, einen Sänger des wehmüthigen Jalemos (V. 109).

Alle diese, über die Vergänglichkeit des personificirten Natur-

---

1) I, p. 15 D. — 2) Od. VIII, 262. — 3) Kreta III, S. 347. — 4) Scut. Herc. V. 280 seqq. — 5) O. Müller, a. a. O. — 6) Paus. III, 19, 3. — 7) O. Müller, a. a. O. — 8) Il. XXIV, 58. — 9) Il. XVIII, 570 ff. — 10) Hes. fr. XCVII. Goettl. Schol. ad Hom. Il. p. 513. A. 28 ff. Bekk. — 11) Hesych. und Suid. v. *Ἰάλεμος*. Vgl. Herm. Opusc. T. 5. p. 195 ff.

lebens klagenden Trauerlieder, wozu auch das älteste, der ägyptische, bereits erwähnte Maneros gehört, entspringen mit der Elegie aus derselben Gemüthsstimmung. Die Erfindung der Elegie, als eigenthümlicher Gedichtform, wird von Aristoteles dem Kallinos aus Ephesos (um 730 vor Chr.) zugeschrieben [1]; und erst 500 v. Chr. nannte man den Pentameter und dessen Vereinigung mit dem heroischen Vers, dem Hexameter, elegisch, deren regelmässige Abwechselung, nach Bode, als Anfang der strophischen Composition anzusehen wäre. Der Elegos aber, der ursprünglich jeden poetischen Erguss der Trauer oder Sehnsucht bezeichnet, reicht in die früheste Zeit zurück, und ist mit Threnos (θρῆνος) gleichbedeutend. Beide bedeuten nicht blos ein Grabeslied oder Leichengesang, sondern drücken oft nur Wehmuth der leidenden Seele aus. [2]) Ueber die Ableitung des Wortes ἔλεγος haben alte und neue Wortgelehrte verschiedene Vermuthungen aufgestellt; Grammatici certant. Nach Suidas stammt das Wort von ἒ λέγειν „weh sagen"; nach Andern von ἔλεος und γόος „Leid" und „Klage." [3]) Neuern zufolge, wäre es von ἄλγος „Betrübniss" abzuleiten. [4]) Sinnvoller ist die Deutung, die Proklos dem eigentlichen elegischen Verse, dem Pentameter, giebt, dessen durch die unverletzliche Cäsur abgebrochener und plötzlich gehemmter Lauf eine bedeutungsvolle Nachahmung des Ablebens und der hinsinkenden Ruhe seyn soll, womit der Gedanke, so wie der Lebenshauch des Menschen, zu Ende geht. [5])

Das Elegische, die Wehmuthsstimmung, wofür Kallinos aus Ephesos die metrische Form fand, nachdem der Chorgesang dem Elegos in seinen Todesklagen und threnetischen Liedern einen lyrischen Ausdruck gegeben, diese Wehmuthstrauer bildet auch den Grundton der tragischen Stimmung. Zur tragischen Schmerzenstrauer bedurfte aber das lyrisch Elegische eines intensivern Wehgefühls, eines Bakchischen Momentes. Die elegische Wehmuth musste, um tragisch zu werden, zu Dionysischer Schmerzenstrunkenheit erglühen, zum Schmerzensrausch. Die dorische

---

1) Schol. antiq. ad Cic. or. pro Arch. 10, 5. p. 61. ed. Mai. 1814. — 2) Lukill. in Anthol. Pal. II, 360. Bode a. a. O. 126. — 3) ἔλεγος οἶτον ἀείδειν bei Eurip. Iph. Taur. 1091. — 4) Vgl. Ulrici Gesch. d. hell. Dichtk. II, p. 101. Anm. 129. — 5) Bei Photius p. 319 B. 7. Bode a. a. O. 133.

Chorlyrik athmete auch in ihren Trauergesängen den dorischen Charakter; den Geist der gemessenen Feierlichkeit, der maassvollen Würde, das Apollinische Wesen. Im rasenden Herakles des Euripides (347) lässt Apollo den Ailinos zum glücklichen Gesange erklingen, indem er mit goldenem Stäbchen die schöntönende Laute berührt; womit angedeutet ward, dass Apollo's Gesang, selbst wenn er die Todtenklage, den Ailinos, anstimmt, dennoch nicht wehmüthig klingt, sondern sogar die Trauer beschwichtigt. Den Terpandros aus Lesbos (um 675 v. Chr.), einen hochberühmten Musiker in der dorischen Tonart, der viermal den Preis in den Pythischen Spielen davon getragen, und dem die Spartaner den ersten Sieg in den Karnëischen Spielen zuerkannt hatten, entbot das Pythische Orakel nach Sparta, um dort die durch innere Unruhen erkrankten Gemüther durch die Würde und Feierlichkeit seiner Gesänge zur Besonnenheit und Eintracht zurückzuführen.[1]) Terpandros machte zu den metrischen Gesetzen des Lykurgos kitharodische Melodieen[2]) in der, durch ihre ethische Kraft und Salbung die Leidenschaften beruhigenden dorischen Tonart. Und dieser Charakter beherrschte auch die Trauergesänge der dorischen Chorlyrik. Das mimische Element, das der Kreter Thaletas mit dem Hyporchem in den chorischen Tanzgesang der Spartaner hineintrug, konnte ebenfalls nur durch Hinzutritt eines Bakchischen Fermentes sich dramatisch beseelen. Diese Anregung empfing das kretische, aus dem Kuretentanz (der Prylis) hervorgegangene Hyporchem durch das Dionysische Hyporchem. Dionysische Hyporcheme finden sich auch noch in den Chören der attischen Tragödie. Ein solches ist z. B. das zweite Chorlied in Sophokles' Trachinierinnen, voll der lebendigsten Freude über die verkündete Ankunft des Herakles. Dessgleichen das in der Antigone 1115 ff. Mit dem Hyporchem kam auch zuerst das Flötenspiel in den Chorreigen des Apollo, wo früher nur die Laute geherrscht hatte.

Die Apollinische Chorlyrik war es denn zunächst, die beide Momente vorerst lyrisch zu beseelen hatte, bevor sie zu dramatischer Wirkung befähigt wurden: das innere Moment sowohl: den Elegos, als Stimmungsmoment und Seelenhauch der Tra-

---

1) Plut. de Music. 42. p. 1146 B. — 2) Marm. Par. p. 35.

gödie; wie das formelle: das Mimisch-Orchestische, das Ausdrucksmoment, den dramatischen Rhythmus. Dasselbe gilt von dem dritten Wesensbestandtheile des Drama's, vom Epischen, seinem Stoffmomente und Grundkörper gleichsam, wenn das Elegische, die Wehmuthstimmung, als die Seele des tragischen Drama's, und das Mimische als dessen Ausdruckscharakter zu bezeichnen ist. Auch das Epische musste zuvörderst durch den Apollinischen Chorgesang die lyrische Umstimmung erfahren, um sich für die dramatische Behandlung zu eignen. Doch auch das Epische hätte sich durch den Apollinischen Päan allein niemals zu einem organischen Momente des Drama's erschlossen. Der Apollinische, um des Gottes Siegesherrlichkeit und die Opfer seines unfehlbaren Geschosses sich bewegende Mythos bot den Sagenstoff nicht dar, den das tragische Drama verlangte, das ein tiefes, menschliches Leid erfüllen, und aus dem ein zerrissenes Menschenherz klagen und ächzen musste; das nicht den Siegesruhm eines tödtenden Gottes, sondern den Tod eines Gottes betrauern sollte, und eines den Menschengeschicken unterworfenen Gottes, eines Gottmenschen, wie Dionysos war, der jüngste der Götter, von einer sterblichen Mutter geboren, und der, vermöge seiner Mittelstellung zwischen den unsterblichen, seligen Göttern und dem Menschengeschlechte, zum tragischen Gotte vorbestimmt war, welcher menschliches Leid und den Todesschmerz des Sterblichen empfand und um den, als einen hingeschiedenen Gott, geklagt und getrauert werden durfte. Die Chorlyrik war darauf gewiesen, niederzusteigen aus der Göttermythe in die Menschensage, und ihren epischen Stoff, den sie erst lyrisch geistigen und für seine dramatische Bestimmung zubereiten und zubilden sollte, aus der Vätersage, aus dem Helden-Epos zu schöpfen. Diese lyrische Umstimmung und dramatische Vorweihe erfuhr der heroische Sagenstoff durch die heroisch-mythischen Chöre des Stesichoros (um 612 v. Chr.), aus Himera, einer Tochterstadt vom äolischen Zankle, gebürtig. Die Argonauten, Europeia (nach thebischen Sagen), Helena (die berühmte Palinodie), Ilion's Fall, die Nosten (Heimkehr der Atriden) u. s. w., waren die epischen, von den kyklischen Dichtern behandelten Stoffe, die Stesichoros lyrisch besang, und denen er diejenige Form verlieh, die sie für die spätere attische Tragödie geeignet und kunstgerecht machte.

Für diese, vom Stesichoros und Ibykos aus Rhegion begründete episch-chorische Darstellung der Mythen nimmt Welcker[1]) den Namen der lyrischen Tragödie in Anspruch, der erst später aufkam und den Boeckh wieder an's Licht zog[2]), und aus Orchomenischen und Thespischen Inschriften zu erweisen suchte. Thiersch[3]) und Jacob[4]) traten ihm bei. Lobeck[5]) dagegen und Hermann[6]) wollten von dieser lyrischen Tragödie nichts wissen, trotzdem dass auch Simonides, Pindar und Xenophanes als Verfasser solcher lyrischen Tragödien oder chorischen Dithyramben genannt werden.

Den entscheidenden Anstoss zum Umschwung in den tragischen Chor empfing die Chorlyrik durch Arion von Methymna, dem Hauptsitze des lesbischen Dionysos-Cultus. Arion war der Erste, welcher die strophische Form auf den Dithyrambos seiner kyklischen, 625 v. Chr. in Korinth zuerst eingeführten Männer-Chöre übertrug. Kyklische oder Rundchöre wurden sie genannt, weil Arion seinen dithyrambischen Chor zuerst im Kreise um den Altar stellte und tanzen liess. Aber erst von Simonides aus Keos (geb. 559 v. Chr.) und von Pindaros (geb. 522 v. Chr.) aus Theben, empfing der Dithyrambos die antistrophische und epodische Form oder Dreitheilung des chorischen Gesanges, welche der dorische Chor schon durch Alkman aus Sparta (um 630 v. Chr.) und Stesichoros erhalten hatte, und die auf den Chor des attischen Drama's überging. Ulrici[7]) folgert aus einer Stelle in Aristoteles' Problemen[8]), wonach die Dithyramben früher diegematisch (erzählend) und nicht antistrophisch waren, dass Arion, als erster Steller dithyrambischer Rundchöre, diesen auch zuerst die antistrophische Form gegeben. Ueber die Bündigkeit dieser Schlussziehung mögen die Fachmänner entscheiden.

Der Dithyrambos, über dessen Namens-Ursprung wir auf Ulrici[9]) verweisen, ist so alt wie der Dionysoscultus selbst, und wurde lange vor Arion von den grossen Kunstmeistern der Lyrik gepflegt. In einer bei Athenäos erhaltenen Versstelle[10]) rühmt

1) Nachtrag z. Tr. d. Aeschyl. S. 245. Vgl. Kl. Schriften I, S. 175. — 2) Staatsh. v. A. II, 362. — 3) Einl. z. Pind. S. 151 ff. — 4) Sophocl. quaest. I, p. 21. — 5) Aglaoph. p. 974. — 6) de trag. Lyr. — 7) Gesch. d. hell. Dichtk. II, 490. — 8) XIX. 15. — 9) A. a. O. S. 488. Anm. 42. — 10) XIV, p. 628 A. B.

sich Archilochos von Paros (um 714—676 v. Chr.), mehr als ein Jahrhundert vor Arion, dass er dem Herrscher Dionysos ein schönes dithyrambisches Lied (μέλος) zu singen wisse, „sinnberauscht, blitzgetroffen vom Weine." Auch die Erfindung des dithyrambischen Chors möchte Arion nicht beanspruchen können, da der Dithyrambos, bei den ländlichen Dionysosfesten, Volksgesang war, also Massen- und Chorgesang. Arion's wichtige Neuerungen bestanden darin, dass er den dithyrambischen Dionysoschor zuerst in einer dorischen Stadt (Korinth) einführte, ihn kunstgemäss ordnete und ihm die kyklische Form gab, die derselbe bis auf Thespis beibehielt, welcher sie in die viereckige Stellung umwandelte, seitdem die Normalform des attisch-dramatischen Chors. Die zweite wesentliche Umgestaltung des Dithyrambos durch Arion betraf den Inhalt seiner Chorgesänge, die nicht, wie bei den ländlichen Volksfesten, in ausgelassener Fröhlichkeit und schwärmender Taumellust den Weingott priesen, sondern den symbolischen Tod des Dionysos-Zagreus in feierlich ernster, dorischer Tonart vortrugen. Die Anwendung dieser Tonart auf den Dithyrambos macht den Arion zum Erfinder des tragischen Tropos, des dritten unter den drei Klanggeschlechtern (τρόποι) der hellenischen Melopöie. Diese sind: Der nomische Tropos, der in den höhern Tönen; der dithyrambische, der in den mittlern, und der tragische Tropos, der in den untern Tönen ging [1]), entsprechend dem gemessen feierlichen Tanzschritt der tragisch-satyrischen Emmeleia alten Styls.[2]) Und nicht in Satyrmasken tanzten Arion's Rundchöre zum tragischen Tropos, sondern in dorischer Weise als Männerchöre. Durch diese Reform ertheilte Arion dem Dithyrambos zuerst eine dorisch-feierliche Würde, die ihn der chorischen Poesie des Apollo-Cultus, in den Augen der dorischen Oligarchie, ebenbürtig machte, welche den satyrhaften Dithyrambos dem Landvolke, den Metöken und Komen überlassen hatte.[3])

Arion's dithyrambischer Chor war sonach das jüngste Vorbild für die tragisch feierliche Seite des künftigen attischen Drama's und, im Vergleich zu Stesichoros' episch-heroischer, dem Apollo-

1) Thiersch, Einl. z. Pind. S. 47. — 2) Schweigh. z. Herod. VI, 129. Bode III, 167. — 3) Arist. poet. III, 3.

dienst geweihter Chorpoesie, die nähere Entwickelungsstufe zur attischen, aus dem Dionysos-Cultus erwachsenen Tragödie. Will man jene episch-heroischen Chöre des Stesichoros tragische Chöre nennen, so gebührt dem dithyrambischen Chor des Arion der Name Chor-Tragödie, oder Boeckh's erneute Bezeichnung: lyrische Tragödie, um so mehr, als die Dithyrambischen Gesänge dem festlichen Opfer des Bockes (τράγος) galten, denen daher von rechtswegen der Name Tragodia (τραγῳδία Bocks-Gesang) zukam.[1]) Als solche tragische Chöre haben auch die des Epigenes von Sikyon zu gelten, welcher den Volksheros, Adrastos, durch tragische Chordichtungen, an Stelle des Dionysos, feierte, den erst später der Tyrann Kleisthenes zu Sikyon (zwischen 600 und 560 v. Chr.) in seine Rechte wieder einsetzte; mehr aus Groll gegen die Argiver, die er bekriegt hatte, als aus Rücksicht auf den in Sikyon heimischen und von seinen Vorgängern, den Bakchiaden, verdrängten, volksthümlichen Dionysosdienst.[2]) Von diesem Epigenes ist weiter nichts bekannt, als dass ihn Suidas den sechzehnten Tragöden vor Thespis nennt. Derartige Chor-Tragödien lassen sich bis in die Trojanische Zeit zurückverfolgen, da, unmittelbar nach Troja's Zerstörung, ein Theonis, aus den Zeiten des Orestes, als Erfinder von tragodischen Melodien und erster Aufführer von Dramen (tragodischen Chören) genannt wird; als zweiter nach ihm der Gesetzgeber Minos[3]), König von Kreta, der gleichfalls tragische Chöre, d. h. mimisch-orchestische, oder hyporchematische, stellte. Die mythische Chor-Tragödie, aus der Trojanischen Zeit, lassen wir auf sich beruhen. Hier haben wir es nur mit der Chor-Tragödie, als Kunstform, zu thun und als nachweislicher Vorstufe zum attischen Drama, welchem Epigenes noch um einen Schritt näher, als Arion kam, insofern er, statt eines Halbgottes, folglich auch nur Halbmenschen, einen vollen menschlichen Heros zum Leidenshelden seiner Chordichtung wählte.

Da die Bezeichnung „tragische Chöre" von Herodot herstammt, scheint es uns am Orte, die Stelle herzusetzen[4]): „Die Sikyonier erwiesen dem Adrastos alle andern Ehren, dazu noch

1) Diod. IV, 5. Diog. L. III, 56. Athen. XIV. p. 630 C. Die Etymol. v. τραγῳδία s. Jacob Sophocl. Quaest. 104 und Bode 20, not. 3. — 2) Herod. V, 67. und Creuzer, Comentt. Herodott. I, 217. — 3) Plat. Min. 321 A. — 4) V, 67. fin.

vornehmlich feierten sie sein Leiden durch tragische Chorgesänge (τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον)." Schon Bentley[1]) beschränkt gegen Boyle den Ausdruck dahin, dass aus demselben nichts weiter gefolgert werden könne, als dass vor Thespis die „ersten Fundamente gelegt und gleichsam die ersten Samen der Tragödie gestreut worden." Larcher, in seinem Commentar zum Herodot[2]), pflichtet Bentley bei und meint: „comme cet Historien (Herodot) vivait dans un temps où la tragédie avait atteint son point de perfection, il donne par une prolepse aux choeurs, en l'honneur d'Adraste, le nom de choeurs tragiques, quoiqu' ils ne l'eussent point alors." Larcher meint also, Herodot habe die Bezeichnung vorgriffsweise (proleptisch), als Hysteronproteron, gebraucht. G. Hermann[3]) nimmt den Epigenes, als Tragiker (Sicyonium tragicum), gegen Bentley in Schutz. Zu den tragischen Dichtern wird von Tzetzes[4]) auch Arion gezählt. Gegen Bentley's Behauptung, als sey Suidas der Einzige, der des Epigenes gedenke, beruft sich Hermann auf Apostolius[5]) und das Lexicon des Photius, die indessen beide seiner eben nur erwähnen. Auf der angeführten Stelle des Herodot fussend, erklärt der Rhetor Themistius[6]) geradezu die Sikyoner zu Erfindern der Tragödie, welche dann bei den Attikern ihre Vollendung erreicht hätte. (τραγῳδίας εὑρεταὶ μὲν Σικυώνιοι, τελεσιουργοὶ δὲ Ἀττικοί).

Ausser den genannten folgenreichen Umgestaltungen des chorischen Dithyrambos, ausser der Dorisirung desselben, wenn das Wort gestattet wird, erwarb sich Arion, als Vorbereiter und Bahnbrecher des attischen Drama's, noch ein anderes Verdienst, indem er zu dem dorisch feierlichen Männerchor seines Dithyrambos einen äolisch-jonischen Satyrchor gesellte, und dergestalt dem oligarchischen Bestandtheil seiner Dionysos-Chöre ein demokratisches, ein volksfestliches Element, hinzufügte. Arion's dithyrambischen Männerchor konnte zwar jener Vorwurf: Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον, „Nichts, was den Dionysos angeht," nicht treffen, womit das Sikyonische Volk die tragischen Chöre des Epigenes

1) Oper. philol. p. 310 sq. ed. Lips. — 2) I, p. 303 sq. — 3) ad Arist. Poet. III, p. 104. — 4) ad Lycoph. p. 256. — 5) Prov. XV, 13. p. 182. — 6) Or. XXVII, p. 337 B.

zurückwies [1]), weil dieser einen dorischen Heros dem volksthümlichen Freudengotte untergeschoben hatte. Allein Arion's Dionysische Männerchöre waren immerhin städtische Chöre, wobei das Landvolk nicht seine Rechnung fand, das seinen Freudengott auf seine Weise feiern wollte. Arion mochte wohl wissen, dass keine wesentliche Neuerung ohne Betheiligung und Sympathien des Gemeinvolkes oder, wie man jetzt sagt, der Massen, Wurzel schlagen könne. Hätte sich doch ohne sie auch der grosse Zweck nicht erreichen lassen, den das Delphische Orakel bei jenem merkwürdigen Spruche im Auge hatte, womit es die peloponnesischen Städte anwies, den Dionysos zu verehren. Jenes Orakelgebot zielte auf nichts Geringeres, als auf Vermischung der Stände. Den Orakelspruch hat uns Demosthenes [2]) aufbewahrt:

„Chöre zu stellen dem Bromios, alle vermischt und gemeinsam."
(*ἱστάναι ὡραίῳ Βρομίῳ χορὸν ἄμμιγα πάντας.*)

Arion nahm also, mit dem Satyrchor, in sein dithyrambisches Festspiel einen Volkschor auf, was selbst der tragische Chor im ausgebildeten attischen Drama blieb. Dafür erklärt ihn auch Aristoteles [3]): Die Schauspieler auf der Bühne, sagt er, stellen Heroen dar, der Chor aber das Volk (*οἱ δὲ λαοί — ἄνθρωποι ὧν ἐστιν ὁ χορός*). Demnach möchte die Stellung und das Verhältniss von Arion's dithyrambischem Männerchor, als dem Vertreter des Leidenshelden in Arion's dithyrambischer Chor-Tragödie des Dionysos, dessen Leidgeschicke und Tod dieser Chor besang, — diese Stellung des Männerchors zum Satyr- oder Volkschor möchte der Beziehung entsprechen, welche der Held der attischen Tragödie zu seinem Chor hatte. So hätte denn auch Arion's Satyrchor für das eigentliche Vorbild zu dem Chor des attischen Drama's zu gelten.

Die Kunstform, die Arion seinem Dithyrambos gab, bedingte zugleich ein kunstgemässes, harmonisches Mitwirken des Satyrchors. Er musste daher dessen hergebrachte Stegreifscherze veredeln, und sie in Einklang mit dem tragischen Tropos des di-

1) Suid. P. II, p. 731. ed. Kust. Phot. p. 260 sq. — 2) in Mid. c. 51. p. 66 ff. ed. Meier. Vgl. Welcker, üb. d. Satyrsp. Nachtr. S. 210. — 3) Probl. XIX, 49.

thyrambischen Männer-Reigens bringen. Dies bewirkte Arion dadurch, dass er zuerst den Satyrchor in Versen sprechen liess.[1]) Eine derartige Mischung von Gesang und Rede hat dann Simonides von Keos in seinen Hymnen angewandt, worin er Helden und Heldinnen redend einführte.[2]) Auch Lasos aus Hermione, Pindar's Lehrer und Verpflanzer des Arion'schen Dithyrambos nach Attika, soll Streitreden bei Wettkämpfen dithyrambischer Chöre eingeführt haben[3]), worin mit Recht ein Fortschritt der metrischen Rede zum Wechselgespräch (Dialog) erkannt wird, der zunächst aber durch Arion's in Versen sprechenden Satyrchor angeregt wurde. Daher rühmt Pindar[4]): „dort (in Korinth) seyen zuerst die Chariten des Dionysos mit dem Dithyrambos erschienen," wozu der Scholiast[5]) bemerkt: In Korinth sey zuerst (durch Arion) das Würdevolle (*τὸ σπουδαιότατον*) der Dionysischen Dithyramben hervorgetreten. Erwägt man die Bedeutung der eristischen Wechselrede in dem attischen Drama, so darf man auch deren ersten Keim in Arion's durch Lasos nach Attica eingeführtem Dithyrambos erkennen. Und sollte man zu weit gehen, wenn man, ausser der bezeichneten Beziehung der beiden Chöre in Arion's dithyrambischer Chortragödie, in dieser Verbindung des im Satyrchor kunstgemäss veredelten Volkselementes mit dem tragisch ernsten Männerchor, zugleich die Grundlinien vorgezeichnet fände zu dem künftigen Verbande zwischen Trilogie und Satyrspiel; ja zu den parallelen Wettkämpfen an den attischen Dionysien, welche die tragischen Wettstreiter zugleich mit denen der Komödie in die Schranken riefen?

Den dorischen Charakter hatte Arion seinem Chor-Dithyrambos auch dadurch bewahrt, dass er ihn zur siebensaitigen Laute (Kithar), die er selbst dabei spielte, singen liess.[6]) Mit der Elegie tritt in die hellenische Lyrik die Flöte, die unzertrennliche Begleiterin des elegischen Vortrags, als Nebenbuhlerin der Kithar ein. Diodor[7]) nennt den Phryger Marsyas als Erfinder der

1) Suid. v. Arion: *ἔμμετρα λέγοντας*. — 2) Vgl. Bode II, 2. 145 f. — 3) Schol. zu Aristoph. Vesp. 1403: *Λάσος τοὺς ἐριστικοὺς εἰσηγήσατο λόγους*. — 4) Ol. XIII, 25 p. 271 Boeckh. — 5) p. 271, 16 B. — 6) Suid. p. 557 A. Hellan. u. Dikäarch. beim Schol. Aristoph. av. 1405. — 7) III, 59.

auletischen Trauermelodien, womit die Phryger den Tod des Attis an den Dindymenischen Festen beklagten. Aristoteles[1]) hebt den enthusiastischen Charakter von Olympos' Flötenspiel hervor, welcher, ein Schüler von Marsyas, zuerst ein epikedisches Lied (Leichentrauerlied) auf den von Apollo getödteten Python geflötet.[2]) Dem Herakleid. Pont. zufolge[3]), führte Klonas aus Böotien die aulodischen Melodien zuerst in Hellas ein. Was nun die Tonart der Dithyramben betrifft, so war sie in der Regel die phrygische, also orgiastisch. Diesen Charakter hatte dem Dithyrambos, wie wir gesehen, der kitharodische Dithyrambiker, Arion, genommen, und mässigten mit weiser Kunst seine Nachfolger, Simonides von Keos und Pindaros von Theben, in ihren Frühlingsdithyramben für Dionysos, die sie für die attischen Dionysien dichteten. Pindar führte die seinigen zu Athen selbst auf, und war schon unter den Peisistratiden zu Athen Chormeister (Chorodidaskalos) kyklischer Chöre gewesen, wo er in freundschaftlichen Verhältnissen mit Aeschylos lebte. Sein Lehrer Lasos, ein Mitbegründer des agonistischen Dithyrambos in Attika, hatte auch zuerst „die künstlichen Rhythmen dem neuen dithyrambischen Aufschwunge und der lärmenden Vielseitigkeit der Flöten angepasst."[4]) Seine Nachfolger Melanippides aus Melos, Philoxenos aus Kythera und der Milesier Timotheos brachten eine noch grössere Mannichfaltigkeit in den aulodischen Vortrag des Dithyrambos, und übten einen immer verderblichern Einfluss auf den dithyrambischen Styl aus, den die Komiker, besonders Aristophanes, zu geisseln nicht verfehlten. Den Philoxenos, Kleomenes und Kinesias aus Athen verspottet Aristophanes als „Gesangverrenker kyklischer Chöre und Meteorswindbeutel."[5]) Philoxenos ist auch durch des ältern Dionysios Steinbrüche bekannt, die er den Tragödien des Tyrannen vorzog. Sein schönstes Gedicht, den Kyklops, worin er den Dionysios als Polyphem parodirte, soll er in den Steinbrüchen geschrieben haben. Ein Schol. zu Aristophanes' Plutos (290) nennt den Kyklops des Philoxenos einen dramatischen Dithyrambos.

1) Polit. VIII, 3. — 2) Plut. d. Mus. 15. p. 1136 C.,— 3) p. 149. ed. Desw. — 4) Plut. d. Mus. 29. p. 1141 B. C. Vgl. Herm. Doctr. Metr. p. 716. Bode II, 2, 292. — 5) Nub. 332. Pax. 833. Av. 1379.

Mit der Ueberkünstelung nahm der attische Dithyrambos, mit fortgerissen in die dramatische Strömung, einen mimetischen Charakter an, und gab dafür die überkommene chorisch-antistrophische Form auf. Vielleicht nahm aber der von Lasos (um 520) in Attika begründete, agonistische Dithyrambos, im Verfolge, nur die Gestalt des ältern attischen Volksdithyrambos wieder an, welcher, wie alle Volksorchestik, ursprünglich schon mimetisch war. Wir lassen das dahingestellt, und wollten jene Umwandlung nur desshalb hier berühren, um die eigenthümliche Erscheinung hervorzuheben: wie der dithyrambische Reigen des Arion, ausgerüstet mit allen Bedingungen zum Drama, gerade der wesentlichsten entbehrte, indem er den mimetischen Ausdruck aufgab, den doch der dorisch-kretische Chor, in seinem hyporchematischen Tanze, wie wir gesehen, zur Schau trug, und den die Orchestik der äolisch-dorischen Lokrier in Grossgriechenland noch wirksamer und drastischer zur Geltung brachte. Die entschieden mimetische Beschaffenheit der lokrischen Chorlyrik hebt Aristoxenos [1]) an den Kitharoden Oenonas und Diopeithes von Lokroi hervor, und von Xenokritos, dem Gründer des lokrischen Styles, bemerkt Plutarch [2]): derselbe hätte epische Gegenstände, heroische Thaten und Schicksale dithyrambisch besungen. Arion's kyklischer Chordithyrambos dagegen, vom Vorsänger (Exarchon), der Arion selber war, kitharodisch begleitet, blieb, seinem Wesen nach, diegematisch. Das Verhältniss des Dichters also zum Chor, dies bedurfte noch schliesslich eines letzten Anstosses, damit der Wurf gelang. Der Dichter, als Chormeister und Vorsänger musste erst seine episch-lyrische Führer-Stellung zum Chor von Grund aus ändern; seine subjective Individualität, die nur das Vorbild seines Chors war, diesem gegenüber objectiviren, in einen Gegensatz zu ihm stellen. Er musste die beiden bisher geschiedenen Keimpunkte dramatischer Gestaltung: das Mimische und die Rede, in seiner, scheinbar zu einer andern Person entäusserten Persönlichkeit, sich zu gemeinsamer Wirksamkeit entfalten lassen, um die nothwendige Entzweiung in die episch-lyrische Chorbewegung zu bringen, welche das Hyporchematische zur nachahmenden Handlung entwickelt, und den

1) Athen. XI, p. 19 F. 20 A. — 2) d. Mus. 1134 C.

phonetischen Ausdruck aus einem blossen Vor- und Vereinsgesang, oder aus einem bloss vom Chor metrisch gesprochenen Vortrage zum Dialoge zu differenziren und zu spalten. Der Dichter, mit einem Worte, musste erst den Schauspieler erschaffen, um das Drama zur Erscheinung zu bringen. Diesen Schöpferact, die erste dramatische Dichterthat, vollbrachte

Thespis,

aus Ikaria in Attika, ein halbes Jahrhundert etwa nach Arion, und stellte, ähnlich jenem späten Entdecker einer neuen Welt, als Entdecker der Bretterwelt, die bekanntlich die neue sammt der alten und noch etwas mehr bedeutet, auch sein Ei auf die Spitze.

Die Bretterwelt des Thespis bestand aus einem Tische (ἐλεός), von Pollux[1]) durch τράπεζα erklärt, was eben einen gewöhnlichen Tisch bedeutet. Homer[2]) braucht das Wort ἐλεός in der Bedeutung eines Anrichte- oder Küchentisches. Vermuthlich war Thespis' Bühne ein Opfertisch, dessen Symbol sich auch in der Theater-Thymele erhielt, jener altarförmigen Erhöhung im Tanzraum (Orchestra) des Chors, auf welcher der Chorführer die Bewegungen des Reigens beherrschte. Nach dem gänzlichen Verfall des antiken Theaters blieb die Thymele allein noch übrig, wo zuletzt auch die sogenannten Thymelikoi, von den Römern Scenici genannt, zur Kithar oder Flöte tanzten und agirten.

Die dürftigen und abgerissenen Andeutungen des Aristoteles über den Ursprung des Dramatischen erwähnen nicht einmal des Thespis. Dort heisst es blos[3]): Aeschylos brachte zuerst die Zahl der Schauspieler von Einem auf zwei. Dass Thespis diesen Einen erfunden, erfahren wir aus Diogenes Laertius.[4]) Eine wichtigere Stelle findet sich bei Themistius[5]), worin dieser Rhetor mit Berufung auf Aristoteles anführt: Thespis habe den Prolog und Dialog erfunden (*Θέσπις δὲ πρόλογον καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν*). Unter Prolog wird die Eingangsrede des Schauspielers auf der Bühne vor Auftreten des Chors (Parodos) verstanden; und ῥῆσις kann nichts Anderes seyn, als das spätere Epeisodion, nämlich

1) IV, 123. — 2) Il. IX. 215. Od. XIV. 432. — 3) Poet. IV, 16. — 4) III. 56. — 5) Or. 26. p. 382. Dind.

Alles, was zwischen die Chorgesänge fällt[1]), das Wechselgespräch, der Dialog, die Action selbst, mithin das eigentliche Drama, zu dessen Erfinder somit auch Aristoteles in jenen von Themistius aus einer verlornen Schrift angezogenen Worten den Thespis erklärt. Sollte doch Thespis bereits den jambischen Trimeter, dessen Erfindung dem Archilochos von Paros zugeschrieben wird, zum Zwiegespräch oder Dialog, zwischen Schauspieler und Chor, angewendet haben.[2])

Mit der Monographie des Peripatetikers Chamäleon über Thespis ist uns jede sichere Nachricht von dem Charakter seines Drama's und seines Spiels entschwunden. Die Ansicht, die Bentley[3]) zuerst aufstellte, und Eichstädt[4]), Kannegiesser[5]) und Schneider[6]) aufnahmen, wonach das Spiel des Thespis von heiterem und lustigem Inhalt (ludicri argumenti) gewesen, ist durch Welcker[7]) ein für allemal beseitigt. Einer solchen Auffassung steht schon der tragische Charakter der Mythe von Ikarios entgegen, dem Localheros von Ikaria, dem Geburtsorte des Thespis. Ikarios, der zuerst daselbst den Weinbau eingeführt haben soll, wurde von seinen eigenen Landsleuten für die verliehene Wohlthat erschlagen. Seine Tochter Erigone erhängte sich, beim Anblick der Leiche, in verzweiflungsvollem Schmerze. Ihrem Beispiele folgten, wie von einem epidemischen Wahnsinn ergriffen, viele attische Jungfrauen, die durch Selbstmord ihrem Leben ein Ende machten. Zur Gedenkfeier des tragischen Ereignisses wurde das Schaukelfest in Athen, der Erigone zu Ehren, gestiftet, von Hygin[8]) dies festus oscillationis genannt. Die oscillatio (Schaukeln) sollte eine Beschwichtigung des innern Schmerzes bewirken, und eine Art von Katharsis bedeuten, zur Läuterung der Seele und Aussöhnung mit dem Leben.[9]) Welcker giebt der Mythe von Ikarios, Erigone und dem Hund Moira (μοῖρα), der ihr die Leiche ihres Vaters Ikarios auffinden half, eine natursymbolische Erklärung. Erigone bedeute die „Lenzgeborene", Moira den Hunds-

---

1) Poet. XII, 2. — 2) Welcker's Nachtr. S. 273. — 3) Opusc. p. 285. — 4) de Dr. gr. com. Sat. p. 28. 155. — 5) D. kom. Bühne in Ath. S. 39. 53 ff. — 6) D. att. Theater. S. 29. Not. 17. — 7) Nachtr. S. 257. — 8) Fab. 130. — 9) Bernhardy Eratosth. p. 115, u. d. Vatic. Mythogr. I, 19. II, 61. III. 13, 6. p. 254 f. u. dazu d. Not. crit. p. 10. 87. 162. ed. Bode.

stern, in Beziehung zur Weinrebe. Ikarios leitet er von εἴκω „ähnlich sein," „nachahmen" her, und findet in Ikarios den mythyschen Begründer der dramatischen Mimik, der Schauspielkunst.[1] Der Stadtheros von Ikaria darf sonach als Stammheros der Schaubühne und mythischer Urahn von Thespis gelten, dessen Vaterstadt Ikaria auch der Geburtsort des Susarion, des Gründers der attischen Komödie, war. Die Leiden des Ikarios und der Erigone gehörten denn auch zu den ältesten Mythenstoffen der attischen Tragödie. So schrieb schon Phrynichos, des Thespis Schüler, eine Tragödie Erigone.[2] Unter den Dramen des Thespis ist auch ein Pentheus genannt[3], der sich mit Bentley's Ansicht, in Betreff von Thespis' lustigen Fabelstoffen und scherzhafter Behandlung, nicht vertragen möchte. Damit stände auch die Entrüstung im Widerspruch, welche Solon dem Thespis, über dessen Schauspiele, zu erkennen gab. Wie Plutarch erzählt[4], hatte der grosse Staatsmann und Gesetzgeber einer Vorstellung des Thespis beigewohnt, und am Schlusse derselben den Dichter-Schauspieler gefragt, ob er sich im Angesichte so vieler Menschen nicht schäme, solche Lügen vorzubringen. Auf Thespis' Antwort: Es sey ganz harmlos im Spiele so zu reden und zu handeln, soll Solon ergrimmt mit dem Stocke auf die Erde geschlagen und gesagt haben: „Bald werden wir dieses Spiel, wenn wir es loben und in Ehren halten, in das praktische Leben eingeführt sehen." Eine blosse spasshafte Farce und Volksbelustigung hätte den grossen Mann wohl schwerlich zu so bittern Aeusserungen veranlasst, über „die gefährlichen und nichtsnutzigen Lügenreden," wie er sich nach Diog. Laert.[5] ausgedrückt haben soll. Solon musste sich, im Hinblick auf seinen Vetter, Peisistratos, um so berechtigter zu solcher Befürchtung glauben, da nicht lange vor seinem Besuche des Thespis'schen Theaters (560. 559 v. Chr.) Peisistratos, Dank dem ungewöhnlichen Schauspielertalente, das er an den Tag legte, seine Gewaltherrschaft begründet hatte. Als nämlich Peisistratos, um sich das Ansehen eines von seinen Feinden misshandelten Opfers seiner volksfreundlichen Gesinnungen zu geben, sich selbst und sein Gespann verwundet hatte, und in diesem Aufzuge auf

---

1) Nachtr. 222. — 2) Schol. zu Aristoph. Vesp. 1481. — 3) Suid. v. Θέσπ. Eudok. p. 232. — 4) Sol. 29. p. 95 BC. — 5) I, 39.

dem Markt zu Athen erschien [1]), rief ihm Solon zu: „Du spielst nicht gut, o Sohn des Hippokrates, den Homerischen Odysseus, denn du thust, um deine Mitbürger zu berücken, das, wodurch er nur die Feinde täuschte.“ Eine noch grossartigere Komödie führte Peisistratos später, bei seiner Rückkehr aus der ersten Verbannung auf, als er an der Seite eines sechs Fuss hohen, als Pallas verkleideten Frauenzimmers, Namens Phya, wie von der Göttin selbst zurückgeführt, seinen Einzug in die Akropolis hielt. Thespis hatte ein gutes Vorbild, und müsste von Rechtswegen die Ehre der Erfindung der attischen Schauspielkunst mit dem Tyrannen theilen. Ein anderes Vorbild täuschender Nachahmungskunst fand Thespis in dem Staatssecretär und Urkundenfälscher des Peisistratos, in dem oben bereits erwähnten Onomakritos, den der Dithyrambiker Lasos von Hermione, Pindar's Lehrer, beim Fälschen der Weissagungen des thrakischen Priestersängers, Musäos, betraf. Die Erfindung des Drama's, wie alle grossen Entdeckungen, lag in der Luft; sie war ein unausbleibliches Product der Zeit, „der Abdruck des Jahrhunderts.“ Einer solchen billigen Erwägung aber musste Solon, der grosse Gesetzgeber und Weise, bei seiner tiefen Sittenstrenge, aus Staatsgründen verschlossen bleiben. Dagegen war Gorgias, der berühmte Sophist aus Leontium, schon mehr in der Lage, das Wesen des Drama's im rechten Lichte zu betrachten, indem er die Tragödie eine Täuschung nannte, bei welcher der Täuschende gerechter erscheine als der Nichtgetäuschte. [2]) Mit diesem Ausspruch ist der radicale Unterschied zwischen der durch die Komödie des Peisistratos, und der durch das Drama des Thespis bewirkten Täuschung für alle Zeiten festgestellt. Die griechische Bezeichnung für „Schauspieler“: ὑποκριτής, Einer, der (dem Chor) Rede und Antwort giebt, von ὑποκρίνεσθαι „antworten“ [3]), verlor mit der Zeit ihre ursprüngliche Bedeutung, und ging als Familienname auf das Geschlecht der Peisistratiden, der Täuscher aller Zeiten und Länder, über.

Thespis selbst musste den Fälscher und Hypokriten seiner Person in Herakleides aus Pontos finden, welcher, zur Zeit des

1) Herod. I, 59. Plut. Sol. 30 p. 95 C. D. — 2) Plut. d. aud. poet. I, p. 15 D. — 3) Tyrwitt zu Arist. Poet. p. 116.

Aristoteles, die von ihm verfassten Tragödien dem Thespis unterschob. Wie Onomakritos vom Meliker Lasos, so wurde der Pseudo-Thespis, der Pontische Herakleides, von seinem Zeitgenossen, dem Musiker Aristoxenos, entlarvt.[1] Trotzdem fand der Pseudo-Thespis noch im Alexandrinischen Zeitalter Gläubige, die seine Tragödien für ächte Dramen von Thespis hielten; während von den Theaterstücken des Letztern bis auf vier Tragödien-Titel und ein paar Versbruchstücke sich nichts erhalten hat: Pentheus. Priester (*Ἱερεῖς*). Kampfspiele des Peleus (*ἆθλα Πελίους*). Die Jünglinge (*ἠΐθεοι*).

Von der Beschaffenheit des Thespis'schen Chors weiss man nichts, als dass Sophokles' verloren gegangene Schrift über den Chor eine muthmaassliche Streitschrift gegen Thespis' Chor gewesen[2]), welcher demnach etwas ganz Verschiedenes von den andern uns bekannten Chören der griechischen Tragiker gewesen seyn muss. Die veränderte Aufstellungsform des Chors, aus der kyklischen in die viereckige, die der dramatische Chor seit Thespis beibehalten, war eine nothwendige Folge der Stellung, welche nun das erhöhte Gerüste einnahm, worauf Thespis, dem Tanzplatze des Chors gegenüber, agirte. Dieser musste, um im Wechselgespräch mit Thespis zu bleiben, vor der Bühne Front machen, und sich in ein Viereck von mehreren hinter einander folgenden Reihen aufstellen.

Die drei Schauspieler, die, nach und nach von Thespis, Aeschylos und Sophokles eingeführt, als verschiedene Individuen auftraten, vereinigte noch Thespis in seiner Person und charakterisirte sie in dreifachen Rollen durch drei verschiedene Masken.[3]) Zuerst erschien er mit einer Schminklarve von Bleiweiss. Man erinnert sich aus der Einleitung der „Gypsmaske", welche die Titanen, bei ihrem Mordanfall auf Dionysos-Zagreus, vornahmen. Dann legte Thespis eine Larve von Portulak auf, eine symbolische, auf Dionysos als Frühlings- und Blumengott deutende Maske, da auch dessen Begleiter, Silen und Satyren, in derlei Vermummungen, als Dämonen der Blumen und des Grases, in Frühlings-Festchören erschienen. Aehnlich gaben die Aegypter ihrer Erdgöttin Isis Kleider von blumiger Buntheit.[4]) Die dritte Maske, die

1) Diog. L. V, 92. — 2) Suid. v. *Σοφοκλῆς*. — 3) Suid. *Θέσπ.* Vgl. Dahlmann, Primordia et succ. vet. com. Ath. p. 19. — 4) Plut. Is. et Os. 150 B.

Thespis in Aufnahme brachte, bestand aus feiner bemalter Leinwand. In welchem Zusammenhange dieser Maskenwechsel mit seiner Vorstellung stand, darüber giebt uns weder Suidas, noch Dahlmann, noch Schneider [1]) Aufschluss. Jedenfalls musste eine solche Personenverwandlung der mimischen Vielseitigkeit Vorschub leisten. Darin soll auch Thespis die folgenden Dramatiker, die, bis auf Sophokles, zugleich ihre eigenen Schauspieler waren, übertroffen haben, wie er denn als Tänzer und Tanzmeister an die Spitze dieser ältesten Tragiker gestellt wird. [2]) Thespis, Pratinas, Phrynichos, sollen sich nicht nur als Tanzlehrer beim Einüben ihre Chöre ausgezeichnet, sondern auch ausserhalb ihrer Theater-Sphäre Tanzunterricht ertheilt haben.

Dramatische Wettkämpfe fanden, nach Plutarch [3]), zur Zeit des Thespis noch nicht statt. Doch lässt ihn Suidas und die Marmorchronik [4]) Ol. 61 = 536 v. Chr. einen Preisbock gewinnen. Auch spricht Aristophanes [5]) von dem agonistischen Auftreten des Thespis (ἠγωνίζετο). Plutarch's Bemerkung mag daher von Thespis' ersten zu Lebzeiten Solon's gespielten Dramen (Ol. 54—56 = 560—559) gelten. Gewiss scheint nur, dass Ol. 64, 1 = 523 v. Chr. tragische Agonen schon im Schwange waren, wo Chörilos zuerst in die Schranken trat, und, wie man vermuthen darf, gegen Thespis, der ihn besiegt, da zu jener Zeit von keinem andern Mitbewerber verlautet.

Chörilos.

Er wurde König im **Satyrspiel** genannt. Ueber letzteres wollen wir einige Bemerkungen voranschicken, indem wir auf Welcker's Abhandlung [6]) verweisen, die diesen Gegenstand erschöpft und sämmtliche Erörterungen darüber, von Casaubonus [7]) bis Wieseler [8]), zum Abschluss bringt. Die von Arion bewerkstelligte Verbindung des Satyrchors mit dem dithyrambischen Männerchor wurde durch Thespis' Drama wieder aufgelöst, welches den Satyr-

1) d. Orig. trag. Gr. p. 70. — 2) Athen. I, p. 22 A. — 3) Sol. 29. — 4) Ep. 44. — 5) Vesp. 1479. — 6) Nachtr. 270 ff. — 7) de Sat. gr. poes. ed. Ram. — 8) Das Satyrspiel. Gött. 1847. Buhle, de fabula satyrica, Gotting. 1787, zählt die alten Schriften über das Satyrspiel vollständig auf.

chor ausschied, wie schon Jacob[1]) gegen Casaubonus dargethan. Da mahnte denn abermals das „Nichts von Dionysos" (*οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον*) und gab, wie es scheint, unmittelbar nach Thespis' Erfindung, dem Pratinas aus Phlius, einer dorischen Stadt, wo der Cultus des Bakchos aus alter Zeit dithyrambisch mit Satyrchören gepflegt ward, und die sich sogar den Ursprung der Tragödie zuschrieb[2]), Veranlassung, den von Thespis beseitigten Satyrchor in einem eigens für ihn geschaffenen Spiele wieder zu Ehren und zu selbstständiger Geltung zu bringen; zugleich aber auch des Thespis Erfindung in seinen Nutzen zu verwenden, und dem dithyrambischen Satyrreigen, oder dem Chor der phliasischen Satyrn, die dramatische Form zu geben, indem er für ihn eine satyrische Fabel erfand. Pratinas ist also der Thespis des Satyrspiels und, wie der jonische Ikarer, Thespis, den ersten dorischen Männerchor des Arion in's Dramatische umformte; so nahm der Dorier aus Phlius sich des jonischen Bestandtheils im Doppelchor des Arion, des Satyrreigens, an, und führte ihn in den tragisch-dramatischen Wettkampf ein. Vom Peripatetiker Chamäleon[3]), dessen Biographie von Thespis verloren gegangen, war auch eine Monographie über das Satyrspiel oder Satyr-Drama des Pratinas vorhanden, die gleichfalls verschwunden. Bald fand der Phliasier Pratinas in dem Athenischen Tragiker Chörilos seinen Meister, und beide fanden den ihrigen in dem grossen Aeschylos, der auch den „König im Satyr-Drama", wie Chörilos bei Photios heisst, übertraf, und im Satyrdrama so unerreicht blieb, wie in der Tragödie.[4]) Gleichwohl siegte Pratinas (Ol. 70,2 = 499 v. Chr.) über Aeschylos und Chörilos, der schon seit 24 Jahren als Tragiker bekannt war. Dieser Sieg war aber der einzige, den Pratinas mit 50 Satyrspielen errang, von denen sich kein Vers erhalten hat, und von denen Suidas nicht einmal die Titel angiebt.

Den Charakter des Satyrspiels bezeichnet Welcker[5]) als Contrastirung des alten, ländlichen Satyrspiels mit der neuen städtischen Tragödie. Es stelle eine Verschmelzung des Geistes

1) Sophocl. quaest. 112ff. — 2) Pinzger, de dram. graec. Sat. p. 29. — 3) Suid. v. *ἀπώλεσας* u. v. *Ἀρίστιος Κύκλωψ.* — 4) Paus. II, 15, 6. Boeckh gr. tr. princ. 117. — 5) A. a. O. 330.

und Tons, der Form und Einrichtung entgegengesetzter Stände, Kunstarten und Kunstzeitalter dar; eine Wechselbeziehung des Niedrigen und heroisch Adeligen. Am treffendsten wird das Satyrdrama vom Grammatiker Demetrios [1]) als „scherzende Tragödie (*παίζουσα τραγῳδία*) erklärt. Es schliesst mithin alles Parodistische aus. Der Satyrchor ist naiv komisch, ländlich grotesk, satyrhaft, aber nicht, wie der Komödienchor, satyrisch und spottlustig. Die Satyrn, als Söhne der rohen Natur, sind lachwürdig; erheitern auf ihre, nicht auf Anderer Kosten. Die Hauptfiguren im Satyrdrama bleiben heroisch. Am wenigsten sollte das Satyrspiel „die in einer Trilogie zum Bewusstseyn gebrachte tragische Idee mit ironischer Leichtfertigkeit wieder zerstören." [2])

Der Satyrchor hatte sein besonderes Costüm und seinen eigenthümlichen Tanz. Jenes bestand aus umgeworfenen Bocksfellen; als Phallosträger erschienen sie nackt: („zeigete bald vom Lande die Satyrn nackend" — Mox etiam agrestes Satyros nudavit) [3]), mit grotesk hässlichen Gesichtsmasken. Der Tanz des Satyrchors Sikinnis [4]), ein Rundtanz, wird von Aeschylos [5]) tragischer Tanz genannt (*τραγική*), wie er die Emmeleia des alten Styls, die späterhin ausschliesslich für die Tragödie geltende Tanzweise, satyrisch nennt [6]); eine wechselnde Bezeichnung, die auf den Ursprung beider Tanzformen aus dem kretischen Kuretentanze [7]) zurückleitet. Wie die Pyrrhiche des dithyrambischen Chors, ein Waffentanz, den die Göttin Athene selbst erfunden haben soll [8]), der Sikinnis, in muthwilliger Darstellung, verwandt ist, so mochte jener dorische Siegestanz der Spartaner, der gymnopädische genannt, in gemessener Würde und feierlichem Ernst der Emmeleia, dem tragischen Chortanze, entsprechen. Dagegen möchten wir den aus dem phallischen Tanze [9]) entsprungenen Kordax, den Chortanz der Komödie, für einen ursprünglich jonisch-attischen Satyrn-Volkstanz halten. Die Sikinnis unterschied sich von der Pyrrhiche auch dadurch, dass bei jener die stampfende Beweglichkeit der Füsse [10]), wozu ein auletischer Nomos, die Sikin-

1) § 169. — 2) Bode a. a. O. 88. — 3) Horat. Ep. ad Pis. V. 221. — 4) Phot. p. 378. — 5) Fr. 18. — 6) Fr. 4. — 7) Hoeck, Kreta I, p. 209. — 8) Dion. Hal. An. Rom. VII, 72. p. 1488. Plut. Legg. VII, 798 B. — 9) Poll. IV, 100. — 10) Eurip. Kykl. 37. *κρότος σικιννίδων*. Athen. XIV, 630 C.

notyrbe, den Tact angab[1]; während bei der Pyrrhiche die lebhafte Bewegung der Arme und Hände vorherrschte.[2]

Die Frage, ob Pratinas als Tragiker oder Satyrspieler mit dem ältern Chörilos und dem jugendlichen Aeschylos um den dramatischen Preis kämpfte (Ol. 70,2 = 499), hat von den Gelehrten keine befriedigende Antwort erhalten. An der einen Stelle sagt Bode[3]: „Die Erfindung des Satyrspiels, als einer besondern dramatischen Gattung, setzt schon die Idee einer Vereinigung mehrerer dramatischer Stücke zu einem Ganzen oder zu einer zusammenhängenden Darstellung voraus, da kein Beispiel bekannt ist, dass Satyrspiele allein und ohne Begleitung von Tragödien aufgeführt wären. Da also Pratinas einstimmig für den Erfinder dieser Gattung gilt, so muss mit ihm schon die Erweiterung des tragischen Spiels zu Tetralogieen beginnen, und der Wettkampf, welchen dieser Dichter mit Chörilos und Aeschylos bestand, muss ein tetralogischer gewesen seyn", ein solcher nämlich, wo jeder Mitbewerber mit vier Stücken in die Schranken trat, bestehend aus drei Trauerspielen und einem Satyrspiel. An einer andern Stelle[4]) heisst es wieder: „Daher liegt die Vermuthung nahe, dass, da von den 50 Dramen des Pratinas" (60 nach Suidas) „32 Satyrspiele waren (folglich auf jede der 18 Tragödien beinahe zwei Satyrspiele kommen) — es eine Zeit gegeben haben muss, wo die Festordnung den Dichtern auch einzelne Satyrspiele aufzuführen erlaubte." . . . Als Beleg dafür, „dass auch Satyrspiele allein gegeben worden sind, könnte man auf eine böotische Inschrift hinweisen, welche unter den Siegern der Orchomenischen Charitesien" (ein Orchomenisches Jahresfest) „einen besondern Dichter für das Satyrspiel, einen andern für die Tragödie und einen dritten für die Komödie — anführt, und sogar, was sehr zu beachten ist, den *ποιητὴς σατύρων* (den Dichter des Satyrspiels) „zuerst nennt, als habe er vor dem Tragiker und Komiker gesiegt."[5] Obige Inschrift, welche erst lange nach Euripides verfertigt worden[6], hat Boeckh von der ly-

1) Athen. I, p. 20 E. Hoeck, Kreta. I, p. 209. Bode 89. — 2) Ath. XIV, p. 631 A. — 3) 60, 3. — 4) 91, 13. — 5) Boeckh, Corp. Inscr. No. 1584. Vol. 1. p. 766. Herm. de Trag. et Comoed. lyr. p. 14. 20. — 6) Staatshaush. v. Ath. 2 p. 362.

rischen Tragödie und dem lyrischen Satyrspiel (dem dithyrambischen Satyrchor) verstanden, und versuchte die 32 Satyrspiele des Pratinas auf dessen 50 Stücke dadurch tetralogisch zu vertheilen, dass er die Zahl λβ' (32) in ιβ' (12) veränderte.[1]) In Bezug auf jenen dramatischen Wettkampf zwischen Chörilos, Pratinas und Aeschylos bemerkte schon Welcker[2]): „Pratinas, gegen welchen Aeschylos in seinem ersten Auftreten stritt, führte nach Suidas 60 Stücke auf, worunter 32 Satyrspiele. Wenn diese Angabe richtig ist, so folgt daraus eine ganz andere Einrichtung als die Aeschylische. Satyrspiele müssen dann neben einzelnen Tragödien, wenn nicht auch ganz für sich gegeben worden seyn. Bei Chörilos, welcher noch älter ist, und welcher in dem alten Pentameter König des Satyrspiels genannt wird, kann dies um so mehr vorausgesetzt werden.“ Auf keinen festern Stützen, als obige Angaben und Vermuthungen, scheint uns die aus ein Paar Notizen des Suidas gezogene Folgerung[3]) zu beruhen: dass jener, nach Suidas[4]), bei der Vorstellung eines Stückes von Pratinas erfolgte Einsturz des Zuschauergerüstes im hölzernen Theater des Lenäons (auf der Südseite der Burg), bei Gelegenheit seines Wettkampfes mit Chörilos und Aeschylos sich ereignet haben könnte.

Von Aristias, dem Sohne des Pratinas, und als eben so ausgezeichneter Dichter von Satyr-Dramen gerühmt[5]), ist nichts weiter bekannt, als dass ihm die Phliasier ein Denkmal auf dem Markte in Phlius errichtet; dass er mit Sophokles in die Schranken trat[6]), und dass er unter andern Satyrspielen einen Kyklops gedichtet, wie Suidas[7]), mit Berufung auf Chamäleon, anführt. Aus Aristias' Kyklops, dem muthmaasslichen Vorbilde von dem gleichnamigen und einzigen erhaltenen Satyrdrama des Euripides, hat Suidas[8]) und Athenäos[9]) jeder einen Vers aufbewahrt: Pollux[10]) einen aus dem Stücke Orpheus. Aus den Keren (Todesgöttinnen) finden sich zwei Verse bei Athenäos.[11]) Der Scholiast zu Aristoph. Thesm. (142) spricht von einer Tetralogie (Perseus, Tantalos und dem Satyrspiel die Ringer), womit Aristias gegen die Oedipoden des Aeschylos gekämpft haben soll.

1) Gr. tr. princ. p. 125. — 2) Die Aesch. Tril. S. 497. — 3) Bode a. a. O. 81 f. — 4) v. Ἴκριον p. 228. — 5) Paus. II, 13, 6. — 6) Vita Sophocl. — 7) v. Ἀρίστιος. — 8) v. Ἀπώλεσας. — 9) II, 60 B. — 10) IX, 43. 11) XV, 686 A.

Wenden wir uns zurück zu dem zweiten attischen Dramatiker nach Thespis, dem Chörilos oder Choirillos. Ausser seinem schon berührten Wettkampfe mit dem hochbetagten Thespis (64, 1 = 524) und dem mehrgedachten Wettstreit gegen Pratinas und Aeschylos, ist nicht viel Erhebliches über Chörilos zu berichten. Suidas schreibt ihm die erste Einführung der Masken und der Theatercostüme zu.[1] Die Nachricht, Chörilos habe als Greis von 75 bis 80 Jahren mit dem 28jährigen Sophokles um den Preis gestritten[2], beruht nach Näke[3] auf einer missverstandenen Angabe des Suidas[4], welcher bloss sagt, Sophokles habe wetteifernd gegen den Chor des Thespis und Chörilos geschrieben. Nicht weniger als 150 bis 160 Stücke wurden von Suidas dem Chörilos beigelegt, womit derselbe dreizehnmal siegte. Und was ist uns von diesen 160 Stücken geblieben? Der Titel eines einzigen Drama's Alope, den Pausanias[5] nennt. In Näke's Monographie kann man über diesen König im Satyrspiel Ausführlicheres lesen, ohne desshalb einen reichern Gewinn an thatsächlich Geschichtlichem zu erbeuten.

Als der bedeutendste und eigentliche Vorläufer von Aeschylos ist

Phrynichos

zu betrachten, Sohn des Polyphradmos, aus Athen. Er gilt für einen Schüler des Thespis, und für den Erfinder der Frauenmasken. Seine Lebensgeschichte tritt mit seinem ersten, wie man annimmt, über Chörilos erhaltenen Siege (Ol. 67, 2 = 511 v. Chr.), in die Geschichte des Drama's ein. Zur Ergänzung seiner Biographie kann die Geschichte seines Vaterlandes dienen, mit welcher sich das Drama, gleichen Schrittes, fortbildet und entwickelt. Beide erstreben die Verwirklichung der Freiheitsidee, deren vollkommene Erfüllung aber die Aufgabe des Menschengeschlechtes ist. Die höchste Entwickelungsidee der Menschheit, die freie Selbstbestimmung des Einzelnen wie der Gesellschaft, der Staaten wie der Individuen, nach den Ideen des Guten, Rechten und Schönen, deren Inbegriff das Göttliche, — diese Entwicke-

1) v. Χοιρίλλος. — 2) v. Σοφοκλῆς. Schol. Aristoph. Pax. 73. — 3) de Choeril. p. 8. — 4) v. Σοφοκλῆς. — 5) I, 14, 2.

lungs- oder Freiheitsidee hat die Menschengeschichte thatsächlich zu erfüllen, und weissagt ihr kunstideales Abbild, das Drama. Nur aus dem freiesten Staate des Alterthums, aus dem demokratischen Attika allein und ausschliesslich, konnte das Drama erwachsen. Insofern dürfen wir das Drama die vor allen poetischen Kunstgattungen vorzugsweis demokratische nennen. Das Drama ist seiner innersten Natur nach demokratisch, als das geschichtspoetische Spiegelbild der Menschheit; als die prophetische Vorschau und Verkündigung der letzten und höchsten Ziele, denen das Menschengeschlecht sich entgegenbewegt, als Massenströmung, als grosse allgemeine Völkerentwickelung zur Freiheit. Die Lyrik ist eine Gottesfeier, eine Naturhymne; das Epos eine Verherrlichung übermenschlicher Wunderthaten, vollbracht von Göttern, Halbgöttern, Herrschern, Adelsgeschlechtern, Heroen. Das Drama allein gehört dem Volke; ist seine sibyllinische Weissagungs-Urkunde, sein hohes Lied, seine poetische Bibel.

Mit der Ausbildung der Volksfreiheit hält die des Drama's gleichen Schritt. Theseus, Solon, Kleisthenes, Perikles, bezeichnen eben so viele Entwicklungs-Stadien der Athenischen Volksfreiheit, als Fortschrittsmomente im attischen Drama, vom Chordithyrambos bis zur höchsten Vollendung der Tragödie und Komödie, hervortreten. Wie Theseus die zerstreuten Stämme der Landbevölkerungen in ein freies städtisches Gemeinwesen verknüpfte; so wurden die ländlichen Dionysos-Chöre mit den städtischen vereinigt zur dramatischen Festfeier des Dionysos Eleuthereus, Dionysos des Befreiers. Zu Solon's Gliederung des Volkes in vier Vermögensklassen und Vertheilung der Staatsleistungen liesse sich vielleicht das Gegenbild in der Scheidung finden, die Thespis mit dem Chor vornahm, in Folge welcher vier gesonderte Hauptbeweger des dramatischen Spiels sich hervorthaten: die drei Personen, die der Schauspieler nacheinander vorführte, und der Chor, in den der Schwerpunkt der dramatischen Kreisbewegung fiel; gleichwie in dem Staatswesen des Solon der Kern der Staatsgewalt in der Volksversammlung lag; oder wie Solon in seinen Staatsgrund den Bauernstand als die demokratische Wurzel aller andern Stände pflanzte. Und in der Abschaffung der Schuldknechtschaft durch Solon, in jener Seisachtheia, dürfte man nicht in ihr eine politische Sühnevollziehung, eine demokratisch-politische

Katharsis, erkennen? Eine von Wohlgefühl begleitete Erleichterung, ähnlich der tragischen Schuldreinigung, die eine solche Gemüthserleichterung, ein solches wohlthuende Befreiungsgefühl in der Seele des Zuschauers zurücklässt, des im Theater versammelten Volkes, für dessen idealen Vertreter der tragische Chor gilt? Und wenn der Alkmäonide, Kleisthenes, bei Besetzung der Regierungsstellen die Wahl aufhob und das Loos an deren Stelle einführte, wurde damit nicht, im demokratischen Staat, der göttlichen Fügung, dem Schicksalsspruch, eine ähnliche Entscheidung anheimgestellt, wie in der Tragödie? Und hier wie dort, als heilsame Correction des Freiheits-Uebermasses; in Bezug auf die Athenische Volksherrschaft, eine letzte Schranke gegen den beweglichen, leidenschaftlich erregbaren Volkswillen, der dem Ausspruch des Looses, behufs der Archontenwahl, wie einem Nothwendigkeitsgesetze, sich unterwirft; ähnlich wie in der Tragödie der schliessliche, in Vollmacht des Nothwendigkeitsgesetzes gefällte Schicksalsspruch die leidenschaftliche Freiheits-Ueberhebung des Helden bricht. Keine segensreichere Einrichtung konnte es, dem Geschichtsschreiber [1]) zufolge, für die bewegte Zeit des Kleisthenes, als die Loosurne, geben, deren unbedingte Nöthigung den Volkswillen zum Schweigen brachte. Das Wahlmittel war um so heilsamer, als Kleisthenes, nach Vertreibung der Tyrannen und Wiederherstellung der Solon'schen Gesetze, mit bedenklichen und, wie Aristoteles [2]) meint, gefährlichen Fermenten, durch Aufnahme von Schutzbürgern, Fremden und freigesprochenen Sklaven das Athenische Gemeinwesen versetzt hatte, dessen gewaltsamen, tumultuarischen Neigungen er nun einen starken Damm entgegenwarf, indem er den Volkswillen, einer obersten, durch Loosentscheidung, wie durch Götter- und Schicksalsmacht auferlegten Führung sich zu unterordnen zwang. Die Uebereinstimmung und Gegenseitigkeit von Demokratie und Drama, unter Perikles' Staatsleitung, liegt klar vor Augen. Im heitern Lichte seiner vom edelsten Kunstgeiste getragenen oder beseelten Politik erschloss sich die attische Volksfreiheit und Volksherrschaft zur vollsten, ihrer geschichtlichen Bestimmung gemässen und erreichbaren Schönheitsblüthe, die ihren idealen Wiederschein und Aus-

1) Grote, Hist. of Gr. IV. p. 190 f. Curtius, Griech. Gesch. I. S. 307. — 2) Polit. II, 1. III. 3.

druck in der Kunstschönheit des Sophokleischen Drama's fand. Wir deuten diese Wechselbedingtheit von Demokratie und Drama, gleich in dessen Ursprung, nur im Allgemeinen an, ohne den entferntesten Anspruch auf eine adäquate Parallele, und lediglich im Zwecke einer ungefähren Veranschaulichung der Gemeinsamkeit beider Erscheinungen und einer verschwisterten Entwickelung aus derselben Wurzel. In Beziehung auf den attischen Staat wird dies wohl der flachste Geist zugeben. Dass aber jene Gemeinsamkeit eine durchgängige ist, wird unsere Geschichte des Drama's darzulegen versuchen. Das attische Drama offenbart dieses gemeinsame Entwickelungsgesetz nur unverhüllter und vollkommner, als das Drama irgend eines andern Volkes; und offenbart es in so auffälliger Weise durch alle Stadien seines Aufschwungs und Verfalls, dass die Erscheinung der ideenlosesten Auffassung weltgeschichtlichen Zusammenhanges einleuchten muss. Denn wie der Aufschwung, so ist auch der Verfall des attischen Drama's nur der Reflex der Ausartung der Volksfreiheit in Volksgewalt, der Demokratie in Demagogie und Ochlokratie, deren Willkür und Gesetzlosigkeit die dramatische Kunstform getreu abspiegelt.

Zum vollen Bewusstseyn der Volksfreiheit, als eines höchsten Culturprincipes, konnte die attische Demokratie erst durch den siegreichen Kampf mit ihrem schroffsten Gegensatze gelangen, mit demjenigen Staatsprincipe, das zu dem ihrigen im feindlichsten Widerspruche sich befand: mit dem persischen Despotismus, welcher darauf ausging, alle Individualitäten, ob Völker, ob Heroen, zu allgemeiner Menschenentwürdigung zu erniedrigen, und eine Welteroberung, im Zwecke einer Massen-Idolatrie des Königs der Könige, einer allgemeinen Knechtschaft im Frohndienste eines bis zur frechsten Selbstvergötterung, bis zum alleinherrscherischen Königsgötzenthum ausschweifenden Einzelwillens, durchzuführen. Das fluchwürdigste Herrschaftsprincip, die Gottlosigkeit selbst, da doch Gott, der Herr und Schöpfer der Welten, seine Persönlichkeit gleichsam an die Welt aufgiebt, wovon wir die geschichtlich-symbolische Gewähr und Bestätigung im Kreuzestod des Erlösers verehren; wie die aberwitzige Selbstüberhebung eines sterblichen Herrschers zum Gott-Fetisch in jenem assyrischen Könige gezüchtigt ward, der als gemeiner Ochse sieben Jahre Gras käute.

Zu keiner Zeit standen sich die Gegensätze von europäischer,

mit Völkerfreiheit identischer Cultur-Mission und orientalischer Knechtungs-Herrschaft so vernichtungsschroff gegenüber. Das kleine Hellas mit dem demokratischen Athen als Vorkämpfer schlug die ersten und heroischsten Riesenschlachten für die Menschheit, für die ganze Zukunftsentwickelung, für Cultur und Freiheit, im Kampfe mit der grundsätzlichen Barbarisirung der Welt, die, in Gestalt des mächtigsten, von zahllosen Sklaven-Völkern umschaarten Despotismus einen Ausrottungskrieg gegen die geschichtliche Entwickelungsidee selber gleichsam, gegen den Geist der Weltgeschichte, unternommen. „Das Interesse der Weltgeschichte hat hier auf der Wagschale gelegen," lautet der Ausspruch des Geschichtsphilosophen.[1] Der selbstabgöttische Wahnsinn des Geisslers, Ueberbrückers, Unterjochers und Brandmarkers der Meere[2] wurde zur Stachelgeissel, zum Brandmarkstempel für den König der Könige, für den Kriegsherrn unermesslicher Heerschaaren. Er musste zu Schanden werden mit seiner völkerknechtenden Wehrkraft von fünf Millionen bewaffneter Sklaven, an dem Geisteshauch einer handvoll todeskühner, von jener Freiheitsidee begeisterter Griechen. Der Geisteshauch blies den Weltdespoten an, und als Bettler, mit zerrissenen Gewanden, gebrochen an Leib und Herrscherstolz, betrat der König der Könige, er allein von allen den Myriaden, die Schwelle seines Palastes zu Susa. Und nun erst, in diesem Zustande wird der von seiner Götterhöhe zum Elendsten seiner Sklaven herabgeschleuderte Alleinherrscher schicksalswürdig. Aus dem Staube, in den sein Despotendünkel den Herrn der Heerschaaren zum Wurme getreten, erhebt ihn das Drama desselben Volkes, das er hatte zermalmen wollen, und macht den jämmerlichen Uebergott zum jammerwürdigen Menschen, und ertheilt ihm die tragische Weihe. Wie der Marmorblock, den der Hochmüthige, Schrankenlose, mit sich führte auf seinem Heereszuge, um ihn als Siegesdenkmal auf Hellas' geknechteter Erde aufzurichten von der Künstlerhand des Athenischen Bildhauers zum Götterbilde der Nemesis in Rhamnus[3] gemeisselt wurde: so hat die attische Tragödie das Schicksal des wahnsinnigen Despoten-Uebermuthes, als tragisches Mahnbild, im Geiste ihrer Vergeltungs- und Schicksalsidee, verewigt.

---

1) Hegel's Philos. d. Gesch. 314. — 2) Herod. VII, 31, 35. — 3) Paus. I, 33.

Und Phrynichos war der Erste, der in seinen „Phönissen," dem Vorbilde von Aeschylos' „Persern," diese Idee aussprach; der das attische Drama aus dem symbolischen Boden der vaterländischen Mythe mit den Wurzeln aushob, um es in den noch frisch vom Blute der Freiheitskämpfe dampfenden Muttergrund der heimischen Tagesgeschichte zu pflanzen. „Themistokles, der Phrarrier, rüstete den Chor aus; Phrynichos führte das Stück auf, Adeimantos war Archon": diese Inschrift [1]) prangte auf der ehernen Siegestafel, zur Erinnerung an den Sieg, den Phrynichos mit dem von Themistokles als Choragen (Ol. 76, 1 = 476 v. Chr), ausgerüsteten Chor davontrug. Bentley [2]) hat das Verdienst, die „Phönissen" als Tragödie bezeichnet zu haben, mit welcher Themistokles' Chor siegte, eine Olympiade nach der von ihm gewonnenen Schlacht bei Salamis; die schönste Siegesfeier, womit jemals eine weltbefreiende Schlacht geschlagen und durch ihren Helden selbst verherrlicht worden. Und in welche Lieder muss dieser Phönissen-Chor, der aus phönikischen Frauen am Hofe des Xerxes bestand, sich ergossen haben, wenn Aristophanes, der grösste Kunstkritiker der Griechen, wie ihr grösster Komödiendichter, von der Süsse, Lieblichkeit und Gewalt dieser Chorlieder noch ganz trunken, sie nicht genug preisen und bewundern konnte. In den „Vögeln" lässt er die Nachtigall von ihren eigenen Liedern (v. 750) singen:

Gleich der Biene sog aus ihnen
Phrynichos seines Gesangs, des ambrosischen, nährende Fülle,
Ein süsses Lied sich immer wählend.

Mit den Phönissen beschloss Phrynichos für uns seine dramatische Laufbahn. Einer Notiz zufolge, in den Prolegomenen eines Anonymus zum Aristophanes, soll er sich nach Sicilien begeben haben, an den Hof des Hieron vermuthlich, wo Simonides, Pindar und später auch Aeschylos sich aufhielten. Er soll auch in Sicilien gestorben seyn. [3])

Chor und Melos bildeten beim Phrynichos das noch bei weitem vorherrschende Element, und in den Phönissen insbesondere mussten die Gesänge dieser Vertreterinnen ihrer bei Artemisium

1) Plut. Themist. 5. p. 114 B. — 2) Opusc. p. 293. — 3) Aristoph. ed. Kuster p. XII.

und Salamis vernichteten Landesgenossen, der Phöniker, die ganze Tragik des ungeheuern Geschickes ausströmen. Bei Phrynichos war der Chor, nach O. Müller eine Dichorie aus männlichen und weiblichen Choreuten [1]), noch der wirkliche Held und Hauptträger, der Protagonist gleichsam des Drama's, was er in einigen Tragödien des Aeschylos der Idee nach ist. Doch hatte Phrynichos in den Phönissen schon zwei Schauspieler, nach Vorgang des Aeschylos, welcher den zweiten Schauspieler Ol. 70,2=499, wo nicht noch früher eingeführt hatte, also zwanzig Jahre vor den Phönissen des Phrynichos. Unter Anderem schreibt ihm Suidas auch die Erfindung des tragischen Tetrameters zu, der aber bis auf Terpandros und Archilochos zurückzuführen. Phrynichos möchte ihn vielleicht zuerst dramatisch angewendet haben.

Nicht so erbaulich wie die Phönissen hat ein früheres, etwa Ol. 72=494 v. Chr. aufgeführtes Drama des Phrynichos, aus der vaterländischen Tagesgeschichte, gewirkt, welches die Einnahme von Milet (um Ol. 71, 4) durch die Perser darstellte. Die Milesier waren von den Atheniensern, welche den Aufstand der Jonier in Asien, gegen die persische Herrschaft unter Dareios, mit zwanzig Schiffen unterstützt hatten, nach dem verlorenen Treffen bei Ephesos, plötzlich ihrem Schicksal überlassen worden. In Folge der bei Lade, einer kleinen Insel unweit Milet, verlorenen Seeschlacht, wurde Milet von den Persern eingenommen, der grösste Theil der Bevölkerung niedergemetzelt, die Uebrigen mit Frauen und Kindern zu Sklaven gemacht und nach Ampe, am Ausflusse des Tigris, umgesiedelt. Die jonische Erhebung in Kleinasien war das Vorspiel zu Griechenlands Befreiung, und der Fall von Milet ein freiwilliger Opfertod gleichsam einer ganzen Bevölkerung für Hellas. Als solchen mussten ihn die Athener, vorahnend, schon damals, fünfzehn Jahre vor der Schlacht von Salamis, empfinden, und die Wirkung von Phrynichos' Drama war so bewältigend, dass das ganze Theater in Thränen ausbrach. Aber der Dichter wurde nicht hervorgerufen oder gekrönt, sondern von der Bühne hinausgestürmt, und ausserdem um tausend Drachmen gebüsst, weil er die Athener an ihr eigenes, häusliches Unglück erinnert, *ὡς ἀναμνήσαντα οἰκήϊα κακά*, wie Herodot berichtet. [2]) Mehr noch,

1) Prooem. de Phryn. Phoeniss. Gott. 1835. p. 21. — 2) VI, 2, 1.

dürfen wir glauben, weil er sie an ihre eigene Schuld gemahnt, woran Niemand erinnert seyn will, am wenigsten ein Theater-Publicum, das nur auf symbolische Erschütterungen erpicht ist, nicht auf solche, an denen Stücke von seiner eigenen Haut sitzen bleiben. Gleichwohl mochte dieses Drama auf die künftigen Geschicke, und im Verhältniss der ausserordentlichen Wirkung, die es hervorbrachte, von nachhaltigem Einfluss gewesen seyn. Nicht das kleinste Bruchstück, kein einziger Vers hat sich von dieser Tragödie erhalten. Von elf andern Stücken führt Suidas nur die Namen an. Die Pleuronierinnen, von Suidas und Eudokia[1]) *Πλερωνία* genannt, behandelten die Meleagros-Sage. Pausan.[2]) giebt einige Andeutungen über den Inhalt, der mit der Mythe übereinstimmt. Den Titel hatte das Stück von dem Schauplatz, wo es spielte, von der Stadt Pleuron (in Aetolien). Von dem Inhalt der Aegyptier, Danaiden, des Aktäon, Mythenstoffe, die auch Aeschylos dramatisirte, weiss man nichts. Eine Alkestis hat, ausser Phrynichos, nur noch Euripides gedichtet. Eine Tragödie Tantalos kommt nach der des Phrynichos auf der attischen Bühne nicht weiter vor. Wir wollen noch die Waffentänzer (*Πυῤῥιχισταί*) nennen, worin Phrynichos eine solche Meisterschaft des Chortanzes und im Satz von Chorliedern entwickelt haben soll, dass ihn der Anekdotensammler Aelian[3]) von den Athenern auf der Stelle dafür zum Feldherrn ernennen lässt. Das Geschichtchen beruht auf einer Verwechselung mit dem Feldherrn Phrynichos, welcher Ol. 92, 2 als Vaterlandsverräther von den Athenern ermordet ward.[4])

Zu einer Geschichte des griechischen Drama's fehlte uns bisher die Haupturkunde derselben: das Drama selbst. Ein solches ist uns erst in Aeschylos' Tragödien erhalten. Die früheste unter diesen muss daher für die Geschichte des Drama's als das erste und älteste aller Kunstdramen gelten. Bevor wir uns damit beschäftigen, scheint es uns jedoch nöthig, über Zeit, Oertlichkeit und die scenische Form, in welcher die attischen Dramen zur Darstellung gelangten, einige Worte voranzuschicken.

Wir sprechen zunächst von den Theaterzeiten, auf welche

---

1) p. 428. — 2) X, 31, 4. — 3) V. H. III, 8. — 4) Suid. v. *παλαίσμασιν* u. Schol.

die dramatischen Spiele beschränkt blieben. Aus dem Bakchoscult hervorgegangen, konnten diese Spiele nur an den vier, dem Dionysos geweiheten Jahresfesten, zur Feier ihres Gottes, abgehalten werden. Wir wissen bereits, dass es symbolische, das Aufblühen, Hinwelken und Ersterben des Pflanzenslebens feiernde Feste waren. Frühling, Herbst und Winter sind daher die dem Gott Dionysos geheiligten Jahreszeiten, und die ihm geweihten Feste und Festspiele konnten nur in diese fallen. Beginnen wir mit den Herbst-Dionysien:

1) Die ländlichen Dionysien, welche in den verschiedenen Gemeinden oder Gauen der attischen Landbevölkerung (Demen) gefeiert wurden und daher *Διονύσια τὰ κατ' ἀγρούς* oder *κατὰ δήμους* hiessen. Das Fest fiel in den Spätherbst, in den Monat Poseideon (November — December), nach beendigter Weinlese.[1] Die einzige für uns namhafte ländliche Feier dieses Festes ist die, welche von dem Gaue im Peiräos veranstaltet wurde, wo sich auch ein Theater für dramatische Wettkämpfe befand. Bei Thukydides[2] heisst es *τὸ πρὸς τῇ Μουνυχίᾳ θέατρον*, „das zu Munichia befindliche Dionysische Theater," weil Peiräos zum Hafenplatze Munychia gehörte.[3] Auf diesem Theater trat auch Euripides im tragischen Wettkampfe auf[4] (um Ol. 86 = 436 v. Chr.).

Erwähnenswerth, ausser den an den ländlichen Dionysien abgehaltenen Theaterspielen, ist eine andere ländliche Belustigung: das Schlauchspringen (Askolien). Es bestand im Springen auf einen mit Oel gesalbten und mit Luft gefüllten Schlauch. Der Sprung geschah auf einem Beine. Nach Suidas[5] wäre dieses Spiel von den Athenern mitten im Theater aufgeführt worden. Als Siegespreis erhielt der, dem es gelang, auf dem glatten Schlauche Fuss zu fassen, denselben mit Wein gefüllt.

Ueber die Dauer der ländlichen Dionysien ist nichts überliefert. Gewiss scheint nur, dass sie zur Feier des Dionysos Eleuthereus (Befreier, Sorgenlöser; nach Andern Eleuthereus ge-

---

1) Theophr. Char. V, 22. Hesych. v. *Διονύσια*. Boeckh, vom Untersch. der Lenäen, Anthest. und ländl. Dionys. 1817. 4. — 2) VIII, 93. — 3) Fritzsche zu Arist. Thesm. p. 145. Vgl. Bode 126. Not. 4. — 4) Ael. V. Hist. II, 13. — 5) v. *ἀσκος* fin.

nannt, weil sein Cultus aus Eleutherä, einer böotischen Grenzstadt, nach Attika verpflanzt worden) gestiftet waren, und daher als Freudenfest galten. Die Chöre stellte der Gau (Demos). Wo kein festes Theater war, wurde auf Schaugerüsten gespielt. Ueber die allgemeine Feier der ländlichen Dionysien in den Demen von Attika spricht noch der Rhetor Libanius[1]) im 4. Jahrhundert nach Chr.

2) Das, der Jahreszeit nach, zweite Dionysische Fest, war das Kelterfest, die Lenäen. Es trug den Namen vom Lenäon (λήναιον), dem ältesten attischen Schauplatz, wo festliche Chöre des Dionysos auftraten, welcher hievon Lenäos hiess. Das mit einer Mauer umgebene Lenäon lag südlich von der Akropolis, und machte einen Theil der daselbst befindlichen Limnä (Sümpfe) aus. Im Lenäon befand sich der in Athen älteste Tempel des Dionysos und das ihm heilige Theater.[2]) Auch hiess Dionysos „Limnaios" (λιμναῖος), der „Sumpfgeborene." Ob der Gott den Beinamen von jenen Limnen, oder diese von ihm erhalten, als dem auf feuchter Au (λίμνη) Geborenen, wie er „Dionysos" von der thauigen Flur, Nysa (Νύσα), hiess[3]), stellen wir dahin, und wenden uns zurück zu seinen, im Monat Gamelion (December — Januar) abgehaltenen Kelterfest, den Lenäen; daher auch dieser Monat ursprünglich den Namen Lenäon hatte, den er bei den Joniern in Kleinasien behielt.[4]) Im Lenäon war es, wo die Schauspiele, vor Erbauung des steinernen Theaters zu Athen, in der Regel aufgeführt wurden. Im Lenäon hatten auch, vor Thespis, die Dithyrambiker ihre Wettkämpfe abgehalten, und aus diesem, dem leidenden Dionysos gesungenen Dithyrambos ging zunächst das tragische Drama hervor, mit welchem denn auch der Lenäon-Dithyrambos erlosch; während der Frühlings-Dithyrambos, der die Geburt des Dionysos feierte, neben den dramatischen Spielen, an den beiden Frühlingsfesten, den städtischen Dionysien und den Anthesterien, bestehen blieb. Ausser dem schon genannten ältesten Tempel und Theater des Dionysos, befand sich im Lenäon noch ein anderes dem Bakchos geweihtes Heiligthum, in welchem die Lenäen begangen wurden. Hier wa-

1) Ep. 1133. — 2) Thukyd. II, 13. Harpokr. v. ἐν λίμναις Διόνυσον. — 3) Welcker, Nachtr. 180. — 4) Hesiod. Erg. 504. ibq. Schol.

ren Gemälde des Alkamenes, eines Schülers von Phidias, zu schauen, welche u. a. die Bestrafung des Pentheus und Lykurgos durch Dionysos darstellten.[1]) Die Dauer der Lenäen ist nicht bekannt. Die Festlichkeiten bestanden in Opfern, Umzügen, komischen und tragischen Wettkämpfen u. a. m. Sie konnten daher nicht weniger als mindestens drei Tage in Anspruch nehmen, eine Zeitdauer, welche für die Anthesterien feststeht.

3) Die Anthesterien, das Dionysische Blumenfest des Frühlings[2]), gefeiert im Monate Anthesterion (Februar — März) drei Tage lang, am 11. 12. u. 13., gleichfalls im Lenäischen Heiligthume. Der erste Tag hiess die Fassöffnung (*πιθοίγια*), wobei der neue Wein gekostet wurde. An diesem Tage hatten auch die Sklaven unbeschränkte Zechfreiheit. Am zweiten Tage fanden die Choen statt (*χόες*, das Kannenfest). Der Choen-Tag war der heiligste des Festes. An ihm verrichtete die Basilissa, die Gemahlin des Archon Basileus, dem die Festordnung der Lenäen wie der Choen oblag[3]), gewisse geheime Opfer für den Staat[4]), in Gesellschaft von vierzehn Priesterinnen, um sich dann als mystische Braut mit dem Gotte symbolisch trauen zu lassen.[5]) Im letzten Act der Acharner von Aristophanes wird die Feier der Choen geschildert (v. 999 ff.). Wie an den Lenäen des Winters, in den Leiden und dem Tode des Dionysos der Untergang alles Pflanzenlebens betrauert ward; so galt das Blumenfest der Anthesterien der Feier des wieder erwachten Lebens der Natur. Beide, ihrer mystischen Bedeutung nach, zusammengehörige Feste wurden daher auch innerhalb der Ringmauern des Lenäons gefeiert: die Lenäen, um das Verschwinden des Gottes symbolisch zu bezeichnen, bei verschlossenen Thüren; die Anthesterien, das Auferstehungsfest des Gottes, im innersten Heiligthum desselben. Gleichzeitig erschallten in den Räumen des Lenäons, neben dem Tempel, die Lieder der kyklischen Chöre, die den Gott als Freudengeber, Spender des Weins, als Blüthengott und Bromios (den Brausemost-Spender) in Jubelgesängen verherrlichten.[6]) Das Kannen- oder Trinkfest brachte die Legende mit der

1) Paus. I 20, 3. — 2) Bekker, anecd. p. 405 f. — 3) Poll. VIII, 90. — 4) Demosth. c. Near. p. 1371. Reisk. — 5) Demosth. a. a. O. p. 1383. Bode 130. — 6) Athen. XI, p. 465 A.

Sühne des Orestes in Verbindung, welche dieser in Athen an demselben Tage vornahm, nachdem ihn der Athenische Gerichtshof von seiner Blutschuld freigesprochen.[1]) Da erst durfte man mit ihm aus derselben Kanne trinken, und daher soll auch die Sitte an dem als Gedenkfeier dieses Vorgangs eingesetzten Choenfeste stammen, dass jeder Gast seine eigene Kanne Wein, und derjenige, welcher sie zuerst austrank, den Siegespreis erhielt, bestehend aus einem Kuchen. Bei Aristophanes, an der bezeichneten Stelle, wird ein Schlauch mit Wein als Siegespreis genannt. Nach beendigtem Wetttrinken musste jeder seinen Kranz um seine Kanne winden, ihn so der Priesterin in dem Temenos zu Limnä überreichen, und durfte dann erst hier die Opfer verrichten.

Nun folgte am 13. Tag des Anthesterion, am dritten des Festes, das Fest der Chytren[2]), so genannt von einem Topfe (*χύτρος*), gefüllt mit allerlei gekochten Sämereien, welchen man dem unterirdischen Hermes, als Sühnopfer zu Gunsten der abgeschiedenen Seelen, hinstellte. Hierauf zog der berauschte Komos[3]) durch die Stadt nach dem Lenäon, wo nun die dramatischen Wettkämpfe begangen wurden; *ἀγῶνες χύτρινοι*, chytrinische Agonen, genannt.[4]) Ueber den Siegespreis für dramatische Dichter an den Anthesterien lässt sich nichts Bestimmtes feststellen. Bode meint, der Preis möchte, wie an den grossen Dionysien, in einem Epheukranze bestanden haben; nicht, wie für die Komiker am Kelterfeste der Lenäen, in köstlichem Ausbruch oder Most, welcher auch Ambrosia genannt wurde[5]), und dem Lenäenfeste den Namen Ambrosia gab.[6])

4) Das prachtvollste, grossartigste, durch die, nach wieder eröffneter Schifffahrt, aus den zinspflichtigen Inseln herbeigeströmten Fremden glänzendste Dionysosfest, war das zu Anfang April (Elaphebolion) gefeierte. Die grossen oder städtischen Dionysien (*τὰ ἐν ἄστει. Διονύσια τὰ ἀστικά*); die „grossen" (*Διον. τὰ μεγάλα*[7]), zum Unterschiede von den „ländlichen" so bezeich-

---

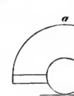
1) Athen. X, 437 B. Vgl. Boeckh a. a. O. S. 63. — 2) Harpokr. und Suid. v. *χύτροι* extr. — 3) Aristoph. Ran. 217. — 4) Philochor. bei dem Schol. zu Arist. Ran. 220. — 5) Sappho b. Athen. II, 39 A.. — 6) Boeckh, üb. d. Lenäen. S. 58. 110 ff. Bode 135. — 7) Demosth. d. Cor. p. 243. Reisk.

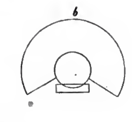
uet, welche auch die „kleinen" hiessen. Das Fest der städtischen Dionysien wurde mehrere Tage hinter einander gefeiert, durch heitere Festzüge, Knabeu-Chöre, durch eineu mit Spottredeu die Strassen durchzieheudeu Komos, und durch Wettkämpfe komischer und tragischer Dichter, unter der obersten Leitung des Archon Eponymos.[1]) Als Erinnerung an die durch Pegasos bewirkte Verpflanzung des Dienstes des Dionysos Eleuthereus aus der Grenzstadt Eleutherä, setzte sich der Festzug nach dem neuern Tempel des Lenäons in Bewegung, um von dort das Bild des Eleuthereus in eine Kapelle der Akademie hin und zurück zu tragen.[2]) An diesem Feste durften nur wirkliche attische Bürger die Choragie übernehmen, welche au den Lenäeu und Anthesterieu auch deu Schutzbürgern (Metöken) zustand.[3]) Ueber die Dauer des Festes, insbesondere die Zahl der Theatertage, fehlt es an jeder bestimmten Nachricht. In welcher Ordnung und Reihenfolge die Dichter ihre Dramen zum Wettkampfe vorführten, auch darüber herrscht Verworrenheit und Dunkel, das der Scharfsinn der Gelehrteu nicht in's Klare bringen konnte. Das Nöthigste wolleu wir bei Besprechung der Tetralogie erwähuen.

Ueber die Theaterzeiten mag das Mitgetheilte genügeu. Wir schreiteu nun zu dem Theatergebäude selbst:

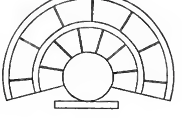
Das Theater des Diouysos zu Athen. Die Veranlassung zum Bau eines steinernen Theaters zu Athen ist obeu angegeben. Auch das wurde schon erwähnt, dass der Aufbau des steinerneu Theaters, um 500 v. Chr. begouuen, erst unter der Verwaltung des Rhetors Lykurgos zwischen Ol. 109 u. 112=344—332 v. Chr. vollendet wurde.[4]) Bis auf Hofbaurath Stracks, im Frühjahr 1862 in Athen begonnene Ausgrabungen, denen wir die Aufdeckung der Reste des Dionysos-Theaters verdanken, blieb die berühmte, durch den englischeu Oberst Leake in seiner Topographie von Athen bekannt gemachte Kupfermünze, aus der Sammluug von Payne-Knight, auf deren Revers sich das Dionysos-Theater mit der Akropolis darüber abgebildet befindet, die einzige Reliquie, aus welcher eine ungefähre Vorstellung von dem-

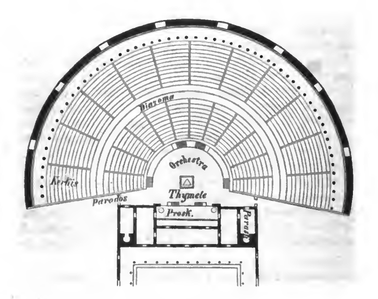
1) Demosth. c. Mid. p. 22. — 2) Paus. I, 29. — 3) Demosth. c. Mid. 71. Andoc. c. Alcib. 31 p. 121 f. Reisk. — 4) Pausan. I, 29, 16. Plut. Vita X Oratt. p. 842 C.


a


b






Diazoma
Orchestra
Kerkis
Thymele
Parodos
Prosk.

selben zu gewinnen war. Jetzt, wo die Ueberreste dieses ursprünglichen und ältesten Vorbildes aller antiken Theatergebäude blossgelegt, vielfältige Beschreibungen mit Abbildungen und Plänen Jedem zur Hand sind, lässt sich auch davon eine genügende anschauliche Schilderung geben. Wir folgen hiebei, da uns zur Zeit keine besondere Schrift darüber von Hofbaurath Strack selbst vorlag, den werthvollen Mittheilungen, die sein gelehrter Reisegefährte, Dr. W. Vischer, Prof. der Philol. zu Basel, in dem trefflichen Aufsatze giebt: „Die Entdeckungen im Theater des Dionysos zu Athen," begleitet von einer Planzeichnung.[1] Doch halten wir es für zweckmässig, vorerst, behufs Orientirung, über die einzelnen Haupttheile des griechischen Theaters das Allgemeine voraufzuschicken, wobei uns das ausgezeichnete Werk von J. H. Strack: „Das altgriechische Theatergebäude" Potsd. 1843. Fol. und Fr. Wieseler's: „Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens der Gr. etc." 1851. zu Führern dienen:

An dem griechischen Theater sind drei Haupttheile zu unterscheiden:

A. Der Zuschauerraum (*κοῖλον*, Cavea), bestehend aus concentrisch übereinander umherlaufenden Sitzstufen. Jede Reihe solcher Sitzstufen bildet entweder einen durch Tangenten verlängerten Halbkreis, wie z. B. das Theater zu Syrakus[2], oder ein Kreisstück von 185° bis 260°, so z. B. das Theater zu Epidauros.[3] Die altgriechischen Theater wurden in der Regel an dem Abhang eines Hügels ganz oder doch theilweise aus dem natürlichen Boden ausgehöhlt, die Sitzreihen im Felsen ausgearbeitet. War kein solcher vorhanden, führte man die Sitzstufen aus Quadersteinen auf. Das Theater zu Mantinea und das zu Alabanda (Karien), deren Ruinen noch zu sehen, bilden die einzigen Ausnahmen eines griechischen, in einer Ebene errichteten Theaters. Für den Zuschauerraum war keine bestimmte Himmelsgegend maassgebend. Die Volksmenge, die ein solcher Raum fassen konnte, nach der Sitzbreite für einen Zuschauer berechnet, schwankt, bei dem Theater von Epidauros z. B., zwischen 10000 und 16000, je nachdem diese Sitzbank zu 2 Fuss oder $1\frac{1}{4}$ Fuss

1) Zeitschrift: „Neues Schweizer. Museum" 3. Jahrg. 1—4. Heft. Jan. —April 1863. — 2) Strack T. V. fig. v. Wies. II, 1. — 3) Str. T. IV. f. 1.

angenommen wird; bei dem von Syrakus zwischen 14000 und 22000. Das Theater zu Athen soll 30000 Zuschauer gefasst haben [1]; das grösste griechische Theater, das von Megalopolis, 44000:

„Von Menschen wimmelnd, wächst der Bau
In weiter stets geschweiften Bogen
Hinauf bis an des Himmels Blau."

An dem Zuschauerraum sind folgende Gliederungen zu beachten:

a. Diazomata (διάζωμα [2]), κατατομή [3]), praecinctio) [4]), Umgürtungen oder Umgänge. So hiessen ein oder zwei breite Gänge, durch welche die Sitzreihen in einzelne Stockwerke oder Ränge (ζῶναι) abgetheilt wurden. Einfache Gänge hatte z. B. das Theater zu Syrakus [5]); doppelte Gänge das Theater zu Epidauros [6]), oder das zu Patara.

b. Kerkides (κερκίδες, cunei): keilförmige Abschnitte, in welche die Sitzstufen, durch strahlenförmige Treppen, für die besondern Klassen der Zuschauer abgetheilt wurden.

c. Die Sitzstufen (ἑδώλια) gew. 1 Fuss 2 Zoll — 1 Fuss 5 Zoll hoch; 2 Fuss 5 Zoll — 3 Fuss 10 Zoll breit. Die vordere Hälfte der Sitzstufen war zum Sitz der Zuschauer selbst; die hintere, etwas vertiefte, für die Füsse der höher sitzenden bestimmt. Die Sitze wurden mit Brettern und Polstern belegt, und waren durch Linien abgetheilt und numerirt. Die aufgefundenen Theaterbillets (σύμβολον, tessera) sind von Bronze mit erhöhter Schrift oder von Elfenbein, und enthielten den Namen des Dichters und der aufzuführenden Stücke.

d. Die Umschliessung über den obersten Sitzreihen, von einer Mauer oder bedeckten Säulenhalle gebildet. [7]) So erkennt man die Mauer noch an der Theaterruine zu Egesta [8]); eine Säulenhalle an den Ruinen zu Tyndaris (Sicilien). [9])

e. Zugänge: zu den Sitzstufen gelangte man entweder durch die in der obern Umschliessungsmauer und in dem Säulengange befindlichen Thüren; oder man ging durch die Orche-

1) Str. 16. — 2) Bekk. An. gr. 270, 21. — 3) Poll. IV. 125. Harpokr. u. Suid. v. κατατομή. — 4) Vitruv. V, 3 u. 7. — 5) Str. IX, 6. — 6) Str. IX, 1. — 7) Apul. Met. III, p. 49. Bip. Florid. p. 141. — 8) Str. VI, 6. — 9) Str. VI, 3. Wies. II, 6.

stra und stieg vermittelst kleiner Treppen[1]) auf den untersten Umgang (Diazoma). Dergleichen haben sich noch am Theater zu Myra (Lykien)[2]), und zu Aizanis (Phrygien)[3]) erhalten. Eingänge vom Rücken des Hügels aus (Vomitoria), um zu den Sitzen zu gelangen, befinden sich nur da, wo blos der untere Theil des Zuschauerraumes aus dem Hügel ausgearbeitet war, z. B. beim Theater von Egesta.

Vitruv spricht von Schallgefässen[4]) (ἠχεῖα), zur Verstärkung der Stimme in den griechischen Theatern aufgestellt. Man vermuthet, dass dieselben in besondern Zellen oder Nischen angebracht waren. Chladni hat diese Vorrichtungen in Abrede gestellt[5]); doch fanden sich dergleichen in den Sitzstufen der Theaterruinen zu Skythopolis (das biblische Beth-San in Samaria an der Grenze von Galiläa).

Von einer Zeltbedeckung (velarium) des dachlosen Zuschauerraumes ist erst nach Chr. unter der Herrschaft der Römer die Rede. Gegen die Sonne soll man sich durch Hüte (πέτασος) mit breiter Krempe geschützt haben.[6])

B. Orchestra. a. Der Tanzplatz für den Chor. Im weitern Sinne umfasste er noch die Konistra (oder das Hyposkenion auf beiden Seiten des Vorsprungs des Logeions[7]), und war bis an die Konistra gedielt und von den Sitzreihen durch eine Mauer getrennt. Wo die Orchestra noch vorhanden, beträgt ihre Ausdehnung $^1/_5$ bis $^1/_3$ des ganzen Durchmessers vom Zuschauerraum. Bei dem Theater zu Egesta misst sie 50, bei dem zu Epidauros etwa 80, zu Syrakus 89, zu Myra 100 und zu Aizanis 116 Fuss. Die grosse Ausdehnung der Orchestra bei den beiden letztern Theatern aus der römischen Kaiserzeit hatte wahrscheinlich ihren Grund in der vorherrschenden Aufführung balletartiger Schauspiele, welche, bei dem halbbarbarischen Kunstgeschmack der Römer, besonders in der Kaiserzeit, die dramatischen Vorstellungen zu verdrängen begannen.

Die Orchestra ist ein, aus demselben Mittelpunkte, wie die

---

1) Poll. IV, 127. 132. Synes. Aeg. II. p. 128. — 2) Str. VII, 3. — 3) Str. IX, 5. Wies. I, 10. — 4) I, 1, 9. u. V, 5. Plin. N. H. II, 51, 112. Böttig. Opusc. p. 227. — 5) Caecilia H. 22. — 6) Suid. v. πέτ. u. Δράκων. — 7) Phot. Lex. v. ὀρχήστρα. Bekk. Anecd. p. 270, 21. Vitr. V, 8.

concentrischen Sitzstufen beschriebenes reines Kreisstück. Bis jetzt hat man noch keine Orchestra von der Form, wie sie Vitruv aus drei Mittelpunkten construirt[1]), aufgefunden. Bei dem Theater zu Delos nähert sie sich am meisten dem vollen Kreise, und ist also am zweckmässigsten für die dort vorzugsweise aufgeführten Festtänze, insbesondere für den Reigen- oder Rundtanz, eingerichtet. Auch fand man die Orchestra zu Delos mit einer Mosaikpflasterung ausgelegt, wogegen sonst, während der Vorstellung eines Schauspiels, die Orchestra, wie schon bemerkt, mit einem Bretterboden belegt wurde, worauf Linien gezogen waren, um den Choreuten, oder Chortänzern, ihre bestimmte Stellung zu bezeichnen.

b. Die Thymele (Dionysos-Altar, von θύω, opfern, Opfertisch). Das Etym. Magn.[2]) erklärt das Wort: τράπεζα ἦν, ἐφ' ἧς ἑστῶτες ᾖδον. „Ein Tisch, an dem sie stehend sangen." Die Thymele stand im Mittelpunkte, woraus die Begrenzung der Orchestra und alle concentrischen Sitzreihen des Zuschauerraumes beschrieben sind. Hiernach musste sie der Bühne näher stehen, als der untersten Sitzreihe. Die Thymele war von Brettern, bildete ein auf Stufen erhöhtes Viereck, worauf der Chorführer, zuweilen auch die Flötenbläser und Rhabdophoren (Stabträger, Theaterpolizei), standen.[3]) Die Flötenbläser, den Augen der Zuschauer entzogen, hatten ihren Standort hinter der Thymele[4]), vor dem Logeion (dem Sprechplatz der Schauspieler), wo auch der Souffleur, oder richtiger Tactangeber, ὑποβολεύς[5]) sich aufhielt. Bernhardy erklärt die Annahme eines solchen Einhelfers oder Hypoboleus für „grundlos," ohne einen Grund anzugeben.[6]) Erst S. 112 will Bernhardy, in der beregten Stelle aus Plutarch, unter dem Namen Hypoboleus den Phonasken verstanden haben, wie z. B. C. Gracchus einen hatte, der ihn durch den Ton seines Instrumentes an Mässigung erinnerte, ihm Tact und Maass angab. Für etwas Anderes hat, unseres Wissens, den Hypoboleus auch vor Bernhardy Niemand gehalten. Bode z. B., der den Hypoboleus mit dem Monitor der Römer vergleicht[7]), von

1) Str. VIII, 3. — 2) 458, 30. — 3) Schol. Arist. Pax. 735. — 4) Athen. XIV. p. 631 F. — 5) Plut. reip. ger. praec. 17, p. 813 E. — 6) Grundr. d. gr. Lit. II, 2. S. 88. — 7) 161 Not. 6. Meineke, Com. misc. p. 42.

welchem Jedermann weiss, dass er vorzugsweise den Wechsel der Tonarten und Modulationen dem Schauspieler bezeichnete.

Wir erwähnen hier noch der Charonischen Stiege (χαρώνιοι oder χαρώνειοι κλίμακες), auf welcher die Schatten der Todten auf- und niederstiegen [1]: Strack nimmt für die Geister-Treppe den Platz als den passendsten an, welcher sich in der Mitte des die Orchestra begrenzenden Umgangs (Perizoma) unter der Treppe befand, die zu diesem und den Sitzstufen hinaufführte.[2])

c. Parodoi. Die Eingänge in die Orchestra. Dieselben befanden sich an den beiden Seiten zwischen dem Zwischenraume und dem Skenengebäude.[3]) Sie wurden noch deutlich an den Theatern zu Egesta, zu Syrakus, zu Myra, zu Patara, Melos, Knidos und Aizanis wahrgenommen, wo sie eine Breite von 6, 8, 13, 15 bis 18 Fuss haben. Diese Breite ist so bedeutend, dass man mit Pferden und Wagen bequem durchkommen konnte. Ein solches Portal bestand bei den griechischen Theatern blos aus ein Paar Pfeilern mit darüber gelegtem Sturze. Nahm der Chor den Weg zur Orchestra aus dem Skenengebäude, gelangte er in dieselbe durch besondere Thüren, wie man noch in den Theater-Ruinen zu Milet und zu Nikea erkennen kann.

Bei verschiedenen Theater-Ruinen finden sich in der Orchestra Wasserkanäle, durch welche Wasser von den Höhen hineingeleitet werden konnte, um es zur Erfrischung der Zuschauer springen zu lassen. Noch jetzt sprudelt in der Orchestra des Theaters zu Megalopolis eine Quelle hervor.[4])

C. Das Skenengebäude. Die Bühne. Diese ist bei sämmtlichen Ueberresten am wenigsten erhalten; am besten noch beim Theater zu Aizanis. Sie bildet ein vollständiges, aus mehreren Geschossen (Episkenien) bestehendes Gebäude, dessen Länge etwas mehr als der Durchmesser der Orchestra beträgt, so dass die Zuschauer die Aussicht auf die hinter der Scene liegende Gegend hatten. Die Theile desselben waren:

a. Die Skene (σκηνή): die Skenenmauer; die hinterste Bühnenwand, welche bedeckt war. Für die Tragödie stellte

1) Poll. IV, 132. — 2) Vgl. Herm. Opusc. VI. p. 133. — 3) Poll. IV, 123. — 4) Str. S. 4.

dieser feste Hintergrund den Palast des Königs vor, mit einer Thür in der Mitte, die königliche genannt, weil aus ihr in der Regel der König und der Protagonist trat. Sie hatte rechts und links eine Nebenthür für die andern Schauspieler. Die Skene hatte wenigstens zwei Geschosse und auf dem platten Dache noch eine altarförmige Erhöhung zum Beobachten ferner Gegenstände, der Altan hiess *διστεγία*.[1]) Auf dieser beobachtet Antigone das Heer in den Phönissen des Euripides. Ein Phryktorion (*φρυκτώριον*) auf dem Dache, ein erhobener Ort für den Feuerzeichen-Wächter, ist im Anfange des Agamemnon von Aeschylos erwähnt. Manchmal wird auch „Skene" in weiterem Sinne genommen, wo es das ganze Bühnengebäude bedeutet. „Scena dicta eo quod in speciem domus erat constructa."[2]) „Skene hiess sie, weil sie in Form eines Hauses sich darstellt." In engerer eigentlicher Bedeutung ist es eben nur die hintere Bühnenwand. Vor dieser lag:

b. Das Proskenion: die Vorbühne[3]), von welcher die Skene durch den Vorhang (*παραπέτασμα, αὐλαιά*, aulaeum) getrennt war[4]), so dass nur die Skene vor dem Anfange des Spiels den Zuschauern verborgen blieb. Beim Beginn des Spiels sank der Vorhang durch eine Ritze nieder, und hob sich wieder beim Schluss. Das Proskenion diente in der Regel zur Aufnahme des Königsgefolges, und für den Chor, wenn er sich an der Handlung zu betheiligen hatte, wo er sich dann rechts und links aufstellte.

c. Paraskenien: die hervortretenden, rechtwinkelig nach dem Zuschauer hin auslaufenden Seitenflügel des Skenengebäudes.[5]) Die Paraskenien bildeten Räume, welche zum Aufenthalte der Schauspieler und zur Aufbewahrung der Costüme, Masken und Maschinen dienten. Diese beiden Palastflügel, deren verbindende Hinterwand (Skene) mit den drei Thüren, wie oben angegeben, den Palast vorstellten, hatten jedenfalls jede eine Seitenthür, und stellten in der Regel die Gastwohnungen vor. Sie entsprechen unsern, bis an die Rampe vortretenden Seitencoulissen.

---

1) Poll. IV, 129. — 2) Isid. Origg. XVIII, 43. — 3) Vitr. V. 8. Serv. z. Virg. Georg. II, 381. — 4) Poll. IV, 122. Bekk. Anecd. gr. p. 463, 4. — 5) Suid. v. *παρασκήνια*. Phot. Lex. p. 389. Demosth. c. Mid. 7. p. 54. Meier.

d. Hyposkenion (ὑποσκήνιον): Unterbühne. So hiess der hohle Raum unter dem Proskenion, wo die Versenkungen unserer Theater angebracht sind. Der Raum unter dem Logeion (Sprechort der Schauspieler) gehörte mit zum Hyposkenion. Ferner wurde auch die Mauer oder Wand so bezeichnet, welche diesen untern Skenenraum gegen die Orchestra abschloss[1], und mit Säulen und Bildnissen geschmückt war: „Das mit Säulen und Bildsäulen gegen den Zuschauerraum hin geschmückte Hyposkenion lag unter dem Logeion" (*τὸ δὲ ὑποσκήνιον κίοσι καὶ ἀγαλματίοις ἐκεκόσμητο πρὸς τὸ θεάτρον τετραμένοις ὑπὸ τὸ λογεῖον κείμενον*).[2]) Groddeck[3]) und J. G. Sommerbrodt[4]) bezeichnen andere Bühnenorte als Hyposkenion. Die angeführte Erklärung aus Poll. widerspricht aber Beiden. Auch fand sich Sommerbrodt genöthigt Proskenion für Hyposkenion dem Grammatiker aufzudrängen.

e. Logeion (*λογεῖον*, auch *ὀκρίβας*).[5]) Sprechbühne der Schauspieler. „Der Standort auf der Skene, wo die Schauspieler sprechen" (*λογεῖον ὁ τῆς σκηνῆς τόπος ἐν ᾧ οἱ ὑποκριταὶ λέγουσι*).[6]) Dieser Sprechplatz bildete einen spitzen Winkel nach der Thymele zu, und hatte im Verhältniss zur Länge eine geringe Tiefe. Die Höhe bestimmt Vitruv zu 10—12 Fuss. Wie schon erwähnt, stieg der Chor zuweilen auf's Logeion, und zwar mittelst angerollter oder angeschobener kleiner Treppen. Aus dem Raum hinter der Skene (hintere Bühnenwand), den die Römer postscenium nannten, gelangte man auf's Logeion durch die schon angegebenen drei Palastthüren (in der Skenen- oder hintern Bühnenwand); von den Paraskenien durch die daselbst angebrachten Seitenthüren.

Links und rechts wurde von den Sitzreihen oder Zuschauern aus angenommen. Wer links eintrat kam aus der Ferne oder Fremde; der rechts vom Zuschauer Eintretende aus der Stadt oder vom Hafen; mochten nun die Eintretenden durch die Seitenthüren, welche in der Hinterwand die „königliche Thür" in der Mitte hatten (durch die *ἄνω πάροδοι*); oder durch die Haupteingänge in der Orchestra (*κάτω πάροδοι*) eintreten.

1) Vgl. F. W. Richter, die Altgr. Trag. u. das Altgr. Theaterwes. etc. 1856. S. 16. — 2) Poll. IV, 125. — 3) in F. A. Wolff's Litt. Anal. T. II. p. 125. — 4) Rer. Scenicar. Cap. selecta 1835. c. II, 7. — 5) Plat. symp. 194 B. Hesych. ed. Suid. s. v. — 6) Hesych. I, 5.

Mittelst einer besondern Maschine Ekkyklema, auch εἰσκύκλημα oder ἐξώστρα genannt, in Form einer bretternen Fläche, wurden Ermordete, Verwundete u. dgl. in das Proskenion, durch die mittlere der drei Thüren in der Hinterwand, hereingeschoben.[1]) Beispiele des Ekkyklems in den Tragödien sind: Aeschyl. Choephor. 982. Agam. 1345. Sophokl. Elektr. 1466. Antigon. 1294. Aj. 344 ff. Eurip. Herc. fur. 1030. Hippol. 818; in Komödien: Arist. Ach. 408. Therm. 96. Nub. 233. Eq. 1151.

Das Enkyklema war ein auf Rädern laufendes Gerüste, eine Art Rollmaschine, mit einem Fussboden oben, worauf ein Sessel zu stehen pflegte. Es diente dazu das im Innern der Wohnungen Vorfallende vor die Augen der Zuschauer zu bringen. Dasselbe wurde vorzugsweise in der Komödie angewendet.[2])

Vor den Seitenthüren der Hinterbühnenwand (Skene) standen die Periaktoi (περίακτοι s. μηχαναί), grosse prismatische, in Zapfen bewegliche Drehmaschinen[3]), welche die Stelle unserer Coulissen vertraten. Durch das Umdrehen und Hervorkehren ihrer prismatischen, drei verschiedene Veduten darbietenden Flächen, wurde Decorations- und Scenenwechsel bewerkstelligt. Die vorzugsweise so genannte Maschine (μηχανή) diente zu Götter-Erscheinungen (Deus ex machina). Oberhalb der zwei Nebenthüren in der Hinterwand befanden sich nämlich zwei Schwebemaschinen, von denen die zur Linken Götter- und Halbgötter erscheinen liessen. Eine ähnliche grosse Schwebemaschine, Theologeion (θεολογεῖον) genannt[4]), war über der Nebenthür rechts wirkend, um Göttergruppen zur Schau zu bringen, wie z. B. in der „Psychostasie" (Seelenwägung) des Aeschylos: eine Scene, welche im Himmel spielte, wo Zeus in Gegenwart der Thetis und der Eos die Seelen des Achilleus und des Memnon gegeneinander abwog.[5]) Um diese schwebende Bühne, behufs Göttererscheinungen, vor die Augen zu stellen, musste die Skenenwand des zweiten Geschosses des Hauptgebäudes (das die Skenenmauer oder hintere Bühnenwand vorstellte) verschoben werden. Für eine solche bewegliche (obere) Skenenwand dient als Hauptbeleg eine Stelle bei

---

1) Poll. IV, 128. Hesych. V. — 2) Schneider att. Theaterw. 116. — 3) Poll. IV, 126. Vitr. V, 7. — 4) Poll. IV, 130. Phot. Lex. p. 597, 14. — 5) Plut. d. aud. poet. II, p. 17 A.

Servius [1]), wo von einer scena ductilis oder verschiebbaren Skene ausdrücklich die Rede ist. Hierher gehört noch eine Maschine Hemikyklion (ἡμικύκλιον), mittelst welcher, nach Beseitigung der (verschiebbaren, oberen) Hinterwand, eine blendenartig gemalte Wand zum Vorscheine kam, welche entfernte Gegenstände (Stadt, Hafen u. dgl. perspectivisch darstellte.[2]) Derlei Fernsichten hat schon der berühmte Skenenmaler Agatharchos, Zeitgenosse von Aeschylos, verfertigt. Derselbe hat auch ein Werk über Decorationsmalerei geschrieben, worin er die Gesetze der Perspective darlegte.[3]) Nach ihm beschäftigten sich mit der Theorie der Bühnenperspective die beiden grossen Philosophen Demokritos und Anaxagoras (um Ol. 80). Dem Aristoteles[4]) zufolge soll aber erst Sophokles die Skenographie (Bühnenmalerei) eingeführt, oder vielmehr durch seine Tragödien zu entschiedener praktischer Anwendung gebracht haben. Als den ausgezeichnetsten Meister in dieser Kunst nennt Plutarch[5]) den Apollodoros.

Flug- und Hebemaschinen (αἰώρημα) wurden benutzt, wenn Jemand von der Erde in den Himmel sollte versetzt werden. Man bediente sich dazu des Krahnes (γέρανος), eines Seiles mit Haken[6]), welcher in den Gurt des Schauspielers eingehakt wurde, diesen in die Höhe zog und entführte. Wie den Bellorophon des Euripides z. B. Oder wie Eos, in Aeschylos' erwähnter Psychostasie, den Leichnam ihres Sohnes Memnon dem Achilleus entreisst, und ihn in ihrem Schoosse durch die Luft davonträgt.

Als Blitz- und Donnermaschinen (κεραυνοσκοπεῖον), von Poll.[7]) eine obere Drehmaschine genannt (περίακτος ὑψηλή) und Bronteion (βροντεῖον) brauchte man Schläuche mit Steinen angefüllt, die in eherne Kessel geschüttet wurden. In Aeschyl. Prometheus z. B. 1081 f. Soph. Oed. Col. 1456. 1462 ff.

Anapiesmata (Druckhebel) waren Vorrichtungen zu Versenkungen und Erscheinungen aus der Tiefe, die auf der Bühne, besonders aber bei der Charonischen Stiege zu Geistererscheinungen in Anwendung kamen. Um Meereswellen vorzustellen, bediente

---

1) Virg. Georg. III, 29. — 2) Poll. IV, 131. — 3) Vitr. praef. u. libr. VII, 2. — 4) Poet. IV, 6. — 5) De glor. Athen. II, p. 346 A. — 6) Poll. IV, 130. Bek. An. gr. 232, 5. — 7) IV, 301.

man sich einer Art grosser Binde, Strophion (στρόφιον) genannt. —

Nun können wir uns wieder nach Prof. Vischer's Dionysos-Theater umschauen, das der Preussische Hofbaurath, Herr Strack, aus der Tiefe eines berghohen Schuttes, den Jahrhunderte aufgethürmt, wie einen Schatz gehoben, und der Wissenschaft wieder geschenkt hat. Sehen wir zu, wie viel von all den schönen Sachen, die wir eben gemustert, sich in dem auferstandenen Dionysos-Theater zu Athen thatsächlich nachweisen lässt.

Das Theater lag am östlichen Ende der Südseite der Burg, so dass der Felsenabhang benutzt war, um die concentrisch aufsteigenden Sitzreihen, in der Mitte, zu tragen. Die beiden Seiten des Halbkreises sind von künstlichen Substructionen gestützt. Ueber demselben befindet sich die Höhle oder Grotte mit dem jetzt zertrümmerten Choragischen Monument des Thrasyllos, das, in der christlichen Zeit, in das Kirchlein der Panagia Spiliotissa umgewandelt worden. Noch höher stehen zwei Säulen, welche einst Dreifüsse trugen, die in theatralischen Wettkämpfen gewonnen waren, und über diesen steigt die Mauer der Burg empor, die einst Kimon gebaut hatte. Ueber der Mauer, doch etwas westlicher, als das Theater, erheben sich die glänzenden Marmorsäulen des Parthenon. Die concentrischen Sitzstufen sind, der Mehrzahl nach, nicht in den lebendigen Felsen gehauen, wie z. B. im Theater zu Argos und Chäronea. Der grösste Theil derselben ist vielmehr aus besondern Steinen gearbeitet, die auf künstlichen Substructionen ruhen. Daher erklärt es sich, wie der grösste Theil der Sitze verschwunden ist (S. 8.). Das Material der Sitze besteht aus piräischem Kalkstein. Erhalten sind von den Sitzreihen nur die zunächst um die Orchestra sich erhebenden. Auf der östlichen Seite zeigt sich die Zerstörung so gross, dass nicht einmal zwei Sitzreihen vollständig erhalten sind. Nach Strack's Berechnung wären etwa 100 Stufen anzunehmen von der Orchestra bis zum obersten Umfange.

Der Kreisabschnitt der Cavea (κοῖλον) geht etwas über den Halbkreis hinaus. Von einem breitern Umgange (διάζωμα, praecinctio), wie sonst jedes grössere Theater wenigstens einen hatte, sind bis jetzt (Januar — April 1863) keine Spuren gefunden worden. Wahrscheinlich weil eben da, wo der Umgang war,

die ganze Steinbekleidung verschwunden ist. Nach der Münze (des Payne-Knight) gab es nur einen solchen Umgang.

Die keilförmige Eintheilung (κερκίδες, cunei) ist dagegen vollständig dargelegt. Solcher keilförmigen Abschnitte hat das Athenische Theater XIII, und der radienförmig aufsteigenden Treppen, welche den Zuschauerraum in diese Keile zerschneiden, zeigt das Theater XIV. Die Höhe der einzelnen Sitzstufen beträgt 0,345 Meter; ihre horizontale Tiefe 0,782 M. Der vordere Theil (zum Sitzen): 0,332 M.; der hintere Theil, etwas vertieft, für die Füsse der auf der nächsten höhern Stufe sitzenden Personen: 0,45 M. Die beiden untern Stufen sind von grösserer Dimension, weil dort Thronsessel aufgestellt waren. Die unterste Stufe mass in der ganzen Tiefe 2,05 M. Noch stehen, von der westlichen Ecke an, 39 Thronsessel an ihren Plätzen (S. 12.); sämmtlich aus penthelischem Marmor gefertigt. Der am meisten vortretende Thron war der für den Dionysospriester (Priester des Eleutherischen Dionysos) bestimmte Sessel.

Die Breite der Treppen beträgt 0,70 Met. Auf jede Sitzstufe kommt eine Treppenstufe; nicht, wie bei den meisten andern Theatern, zwei Treppenstufen. Die Höhe der Treppenstufen: 0,22 Met.

Jeder Keil misst unten in der Breite 3,25 Met.

Der Thron des Dionysospriesters ist mit Reliefs geziert, die auf den Cultus des Gottes Bezug haben. Die andern Throne sind unverziert und einfach. An der einen Seite des Dionysospriester-Thrones stehen zwei Satyrn, die eine mächtige Traube tragen. Auf der Vorderseite des Sessels, unter dem Sitz, erblickt man asiatisch gekleidete Männer im Kampfe mit phantastischen Thieren. Sämmtliche Throne tragen an ihrer Vorderseite unter dem Sitze die Bezeichnung der Personen, welche hier ihre Plätze hatten. Beispielweise wollen wir einige auswählen und mittheilen, beginnend von dem an der äussersten Westecke der Cavea liegenden Keil I. Als Erster an dieser Ecke, also auf der äussersten Rechten, sass:

1) Der Priester der Demeter und Pherrephatta (Proserpina) (Sitz des Ἱερέως Δήμητρος καὶ Φερρεφάττης). Folgen acht Sessel für Priester verschiedener Gottheiten bis No. 10. Der zehnte Thronsessel war dem Phädynten (Reinhalter der

Gold- nnd Elfenbeinbilder) des Olympischen Zeus in der Stadt bestimmt (φαιδυντοῦ Διὸς Ὀλυμπίου ἐν ἄστει.) Diesem schliesst sich wieder eine Reihe von Priestersesseln an. No. 24. Keil V. steht der Thronsessel des Priesters des singenden Dionysos aus dem Geschlechte der Euniden; dem Geschlechte der Kitharoden, welche bei religiösen Anlässen ihre Kunst zu üben hatten (Ἱερέως Μελπομένου Διονύσου ἐξ Εὐνειδῶν). No. 31. Keil VI. hatte der Hierophant von Eleusis seinen Thron (Ἱεροφάντου). Im Keil VII. der Bühne gegenüber entsprechend der mittlern Hofloge jetziger Hoftheater, thronten von No. 32 bis 36 folgende priesterliche Hochwürdner:

32) Der Priester des Olympischen Zeus (Ἱερέως Διὸς Ὀλυμπίου).

33) Der vom Pythischen Orakel ernannte Ausleger (Πυθοχρήστου Ἐξηγητοῦ).

34) Genau in der Mitte des untern Bogens der Cavea sass der Priester des Eleutherischen Dionysos; ragte der Thronsessel des Ἱερέως Διονύσου Ἐλευθερέως, des eigentlichen Tempelpriesters also des Gottes, dem das Theater geweiht war.

35) Thron des Priesters des Zens Polieus (Ἱερ. Διὸς Πολιέως, Stadtschirmers).

36) Des Opfergiessers (Θυηχόου).

Bis zum VII. Keile stehen alle Throne unverrückt an ihrem Platze. Von hier an, nach dem östlichen Halbbogen der Cavea hin, fehlen 17 Thronsessel, und die 14 vorhandenen sind meist nicht mehr an ihrer ursprünglichen Stelle. No. 38. bezeichnet den Thronsessel des Priesters nnd Erzpriosters des Cäsar Augustus (Ἱερ. καὶ ἀρχιερέως Σεβαστοῦ Καίσαρος). No. 39. Des Priesters des Eleutherischen Hadrianns (Ἀδρ. Ἐλευθεραίως). No. 46. Des Kriegsobersten (πολεμάρχου). Ecksitz Keil IX. Der Sessel steht aber nach Prof. Vischer nicht an seinem Ort; er gehört in die Mitte des Keils No. 44. Hier folgen die Sitze der gesetzgebenden Körperschaft, der Thesmotheten. Es sind jedoch nur 4 von 6 Sesseln vorhanden. Keil X. Am Eckplatze in dieser Kerkis stand der Thron des heiligen Herolds (Ἱεροκήρυκος). Neben dem Polemarchen (44) sassen, ihm zur Linken, die beiden andern Thesmotheten (45 und 46); mit den vier genannten also 7 von den 9 Archon-

ten in ihrer Rangordnung nebeneinander. Sollten nun, fragt Prof. Vischer (S. 40.), nicht auch die beiden ersten: der Archon κατ' ἐξοχήν (Eponymos) und der Archon König (Ἀρχ. βασιλεύς) in der gleichen Reihenfolge gesessen haben? Neben dem Polemarchen (No. 44.) nämlich waren gerade noch zwei Plätze, ihm zur Rechten, leer (No. 43 und 42. Keil IX). So hätten wir das ganze Archonten-Collegium beisammen, nach links hin, ostwärts geordnet, im IX. Keil: 42. Archon Eponymos. 43. Archon Basileus. 44. Polemarchos. 45—50. Thesmotheten. 51. Der h. Herold.

Die meisten Inschriften gehören der römischen Kaiserzeit an. Die ältesten Inschriften datiren vielleicht noch aus der makedonischen Zeit (S. 44 ff.).

In jedem der XII Keile, wie Prof. Vischer meint (S. 64), mochte eine Bildsäule Kaiser Hadrians stehen, nach Beschluss der Räthe und des Volkes von je einer der zwölf Phylen aufgestellt (Philostor. III. S. 565. Arch. Ephim. S. 181); wahrscheinlich bei Gelegenheit, wo Hadrian, nach Vollendung des Olympeions, in Athenischem Costüm mit grossem Glanze die Dionysien leitete (Dio Cass. oder sein Epitomator Xiphilinos LXIX, 16). Nur Keil VII macht eine Ausnahme, wo die Statue den Hadrian nicht als Kaiser darstellt, sondern als römischen Consul und Athenischen Archon. Diese noch vorhandene Statue trägt eine lateinische Inschrift, und wurde ihm wahrscheinlich im Jahre seines Archonats (112 nach Chr.) errichtet.

Vor der untersten Stufe, auf der die Throne stehen, läuft rings herum eine Balustrade, aus sehr dicken und ungefähr einen Meter hohen Marmorplatten, welche oben mit eisernen Klammern zusammengehalten sind. Diese Schranke, ein Zusatz aus der römischen Zeit, war nothwendig geworden, als, neben friedlichen Chortänzen, in der Orchestra blutige Gladiatorenkämpfe gegeben wurden. Sie ist fast vollständig erhalten (S. 67). Eine Wasserleitung, aus piräischem Stein, läuft in einer Breite von 0,90 M., unter den Platten der ersten Stufen, um die Orchestra: sie war zur Ableitung des in der Cavea sich sammelnden Regenwassers bestimmt.

Die Orchestra ist im Süden von der Vorbühne (Proskenion) begrenzt. Die Entfernung der Orchestra, gemessen von der

Balustrade bis zu der ersten Proskenions-Mauer, die sie gegen die Bühne abschliesst, beträgt 17,96 M. Der Boden ist mit grossen viereckigen Platten hymettischen Marmors belegt; eine Arbeit aus der Römischen Zeit. Der Standort der Thymele, die in der Römischen Zeit zu einer kleinen Säule einschrumpfte (Ruspulos. Arch. Ephim. S. 132), ist mit Rhomboiden-Platten belegt. Jene als erste Proskenions-Mauer bezeichnete Quermauer ist die Vorderseite eines Proskenions oder einer Bühne, welche 3,20 Met. Tiefe hat, und sich etwa 1,40 Met. über den Boden der Orchestra erhebt. Ungefähr in der Mitte ihrer südlichen Begrenzung führt aus der Orchestra eine sehr schlecht gebaute Treppe von 5 Stufen auf das Proskenion. Von diesem ist nur die westliche Hälfte erhalten. Der Bau ist schlecht; die Vorderseite gegen die Orchestra mit Hochreliefs von guter Arbeit römischer Zeit verziert, Bakchische Scenen vorstellend; die Figuren, in 4 Gruppen gesondert, haben eine Höhe von 1 M., die Köpfe fehlen. Ueber die Erbauung dieser Vorbühne (Proskenion und Logeion) giebt folgende, in der schlechtesten Schrift später Zeit an der obersten Stufe der Treppe angebrachte Inschrift in zwei Hexametern Nachricht:

Σοὶ τόδε καλὸν ἔντευξε, φιλόργιε, βῆμα θεήτρου
Φαῖδρος Ζωίλου βιοδώτορος Ἀτθίδος ἀρχός.

„Diese Bühne, die schöne, hat, schwärmender Gott, dir errichtet
Phädros, Zoilos Sohn, des gesegneten Attica's Archon“.

Diese Inschrift, sagt Prof. Vischer (S. 70.), ist nicht vor das 3. Jahrh. nach Chr. zu setzen.

Etwa 6 Met. südlicher gelegen, steht eine zweite Mauer, welche unser Führer als den wahrscheinlichen Platz des ursprünglichen Logeions bezeichnet. An beiden Seiten springt diese Mauer, in rechten Winkeln, um 1,22 Met. vor, und bildet zwei Flügel, an denen man Spuren von je 6 Säulen bemerkt. Hinter dieser Mauer befinden sich, noch südlicher gelegen, drei Mauern, deren letzte, als Abschlussmauer, das ganze Skenengebäude nach Aussen abgrenzt.

Die beiden Seiteneingänge (*εἴσοδοι* oder *πάροδοι*) in die ursprüngliche Orchestra haben eine Breite von 5,70 M. Die Aussenmauern der Parodoi gehören durchaus zu den ältesten

Bestandtheilen des Theaters. — Als der alte Chor verschwand und an die Stelle der alten Tragödie und Komödie Mimen u. dgl. traten, rückte die eigentliche Schaubühne weiter in die Orchestra vor, und der überbleibende Theil derselben wurde nun für die blutigen Kämpfe benutzt.

Von den zahlreichen Dichterstatuen, die einstmals das Dionysos-Theater schmückten, haben sich nur die Basen aufgefunden, die noch folgende Namen zeigen: Thespis; die Namen aller andern Tragiker sind verschwunden. Von Komikern haben sich die Namen Timostratos, Dionysios (des Komödiendichters aus Sinope) erhalten. Auch die Basis der von Pausanias erwähnten Statue des Menandros hat sich gefunden, mit der Inschrift *Μένανδρος. Κηφισόδοτος Τίμαρχος ἐποίησαν.* „Menandros. Kephisodotos und Timarchos haben sie gefertigt." Die beiden Söhne des Praxiteles! Die Basis entspricht genau der bekannten vortrefflichen, sitzenden Statue des Dichters im Vatican.

Am Schlusse überblickt der gelehrte Forscher und Berichterstatter den grossen unschätzbaren Fund, den der hochverdiente Preussische Hofbaurath und archäologische Bergmann aus dem verschütteten Schachte des geweihten classischen Bodens an's Licht gefördert. Das Ergebniss lautet (S. 76.): „Die Grundformen des ursprünglichen Baues liegen vor uns. Der Zuschauerraum bis zu den Schlussmauern der beiden Seiten gehört entschieden dem ursprünglichen Bau an. Auch die Aussenmauern der Seiteneingänge (Parodoi) und ein Theil der Mauern des Skenengebäudes sind aus jener Zeit. Die Throne wurden wahrscheinlich zur Zeit des Redners Lykurgos aufgestellt; die Marmorplatten in der Orchestra zur Zeit des Hadrian gelegt." Ausser den Grundmauern also und einigen Sockeln mit den Dichternamen, sind, durch diese denkwürdigen Ausgrabungen, der classischen Kunst und Wissenschaft, der gebildeten Welt, der Menschheit, vom alten Dionysos-Theater zu Athen, gerettet und wiedergewonnen worden: etliche dreissig Throne und die Spuren sämmtlicher Keile. —

Nehmen wir unsern Bericht über die weitern Bestandstücke und den Hausrath der attischen Bühne wieder auf. Dazu gehören die Costüme und Masken. Das tragische Co-

stüm [1]) bestand für Männer im bunten Leibrock mit Aermeln, welcher Jüngern bis ans Knie, Aeltern bis an die Füsse reichte (*χίτων ποδήρης*). Darüber verbrämte mit Gold gestickte Oberkleider (*ἐπιβλήματα*), roth, gelb, grün, blau, violett. Brauner Ueberwurf bezeichnete Trauer. Der Königsmantel (*ξύστις*) war von Purpurfarbe; bei Helden mit dem faltigen Sinus über der Brust (*κόλπωμα*). Die Palla des Dionysos war gleichfalls von Purpur, sein langes Unterkleid aber (Leibrock) safranfarbig (*κροκωτός*) mit purpurnen Blumen und kleinen Streifen besetzt, hochgegürtet nach Frauenart, mit dunkelrothem von Gold und Edelsteinen schimmerndem Gürtel (*μασχαλιστήρ*). Den Wahrsager (Teiresias z. B.) umgab ein netzartiges Wollengewand (*ἄγρηνον*). Frauen trugen Schleppkleider (*σύρματα*), gewöhnlich roth mit gelbem oder grünem Ueberwurf; die Fürstin ein purpurnes Schleppkleid (*συρτός*) mit weissem Umwurf bis an den Ellenbogen; in der Trauer schwarzes Schleppkleid mit dunkelgelbem Ueberwurf. Krieger und Jäger hatten noch um die Hand die Ephaptis gewickelt, ein Tuch oder Shawl von blutrother Farbe. Die Heldenrollen erforderten auch eine Verstärkung der Handform: dazu dienten die *χειρῖδες* [2]), eine Art grosser Handschuhe, welche diese Gliedmassen mit dem übrigen durch Brust- und Leibpolster (*προστερνίδια, προγαστρίδια* und *σωμάτια*) [3]) ausstaffirten Helden-Körper in Uebereinstimmung brachten. Dem Königs- und Heldenanzug diente als Vorbild das Costüm der Eleusinischen Priester. [4])

Der Kopfputz der Bühnenhelden war, im Widerspruch mit dem historischen Costüm, die Mitra oder Persische Tiara; bei Frauen der Schleier (*καλύπτρα, παρακαλύπτρα*). [5]) Den Kothurn (*κόθορνος, ἐμβάτης*) kennt alle Welt. Die Höhe desselben entsprach dem Range der Person. Frauen trugen ihn niedrig. Die Sohlenlagen von Holz wurden unter einer Art Schnürstiefel befestigt, die von rother Farbe bei Kriegern, von weisser bei Frauen waren. [6]) Die künstliche Erhöhung betrug bei Helden- und Götterrollen nicht über 3 Zoll.

1) Poll. IV, 115—121. — 2) Lukian. Jup. trag. 41. Chrysost. Op. T. 6 p. 457 D. Poll. II, 151. VII, 62. — 3) Luk. d. salt. 27. Poll. II, 235. IV, 114. — 4) Bernh. Gs. d. gr. Lit. II, 2. S. 102. — 5) Suid. u. Hesych. s. v. — 6) Hesych. u. Suid. v. *κόθορν*. Poll. V. 18. VII, 84.

Die Maske musste im Einklang mit dem kolossalischen Bau des Theaters sowohl, wie mit der erhöhten und ausgepolsterten Figur des Schauspielers stehen. Gleichermaassen bedingte die stereotype Form der Skene und des Costüms den beharrlichen Ausdrucks-Charakter der tragischen Maske (ἔνσκευα πρόσωπα). Nach Rolle, Alter und Geschlecht gab es indessen eine grosse Zahl und Mannigfaltigkeit von Theatermasken. Poll.[1]) zählt 28 Charaktermasken der Tragödie auf: 6 für Männer, 7 für Jünglinge, 9 für Frauen, 6 für Sklaven. Ausserdem noch 30 für besondere Figuren, z. B. für den blinden Wahrsager (Thamyris), für den vieläugigen Argos u. s. w. Die Literatur der Masken giebt Böttiger.[2]) Bei Wieseler finden sich die Abbildungen in reicher Auswahl.[3]) Wir dürfen uns mit einigen der hervorstechendsten begnügen. Für Männerrollen: die Greisen-Maske mit glattgeschorenem Bart (ξυρίας ἀνήρ) und weissem, glattanliegenden Kopfhaar. Der Greisenkopf mit wallendem Haar und vollem Bart hiess der weisse Mann (λευκὸς ἀνήρ). Auf der vorliegenden Stirn erhob sich das Haar zu einem kleinen Onkos (ragender Stirnbüschel). Bestand der Chor aus Greisen, so hatte der Führer, als ältester, die erstere, die Choreuten die zweite Greisenmaske. In der Regel erschien aber der Chor ohne Masken.[4]) Der schwarze Mann (μέλας ἀνήρ) war die Maske der in voller Kraft der Mannesjahre gedachten Rolle, mit schwarzem, gekräuseltem Haupt- und Barthaare und hochaufstehendem Onkos (Haarwulst). Agamemnon, K. Oedipus, Ajas, Herakles trugen solche Kopfmasken; denn dass die antiken Theatermasken den ganzen Kopf bedeckten, ist bekannt.[5]) Der blonde Mann (ξανθὸς ἀνήρ), mit blonden wallenden Locken, niedrigem Onkos, oder Toupet; dergleichen trug Achilleus, Menelaos, Hektor, Aegisthos u. s. w. Der Panchrestos (πάγχρηστος), der zu Allem Taugliche: ohne Bart, blühende oder gebräunte Gesichtsfarbe, üppig schwarzer Haarwuchs. Dessen Kehrbild war der blonde, übermüthige Krauskopf mit emporstehendem Haarbusch (Onkos), hochaufgezogenen Augenbrauen und frecher Miene. Der Spitzbart (σφηνοπώγων); als solcher trat der Herold auf:

1) IV, 133—142. — 2) Opusc. p. 223. — 3) T. V. f. 9—53. — 4) Bode, 174. — 5) Gell. N. A. V, 9. Plin. N. H. VIII, 54.

blondes Haar, Onkos, rothe Gesichtsfarbe u. s. w. Sklavinnen-Masken: die Greisin mit langem Haarwuchs (πολιὰ κατάκομος), Hekabe z. B. Alte und jüngere Haussklaven u. s. w. Masken edler Frauen: die blasse, mit schwarzem, langem Haar (κατάκομος), als Mitdulderin des Herrscher-Unglücks. Die Gattin des jugendlichen Herrschers: blass mit halbgeschorenem Haupthaar. Die Neuvermählte (μεσόκουρος πρόσφατος), von blühender Gestalt, langem, herabwallendem Haupthaar. Die mannbare Jungfrau (κούριμος παρθένος) mit kurzem, in der Mitte gescheiteltem und rund um den Kopf anliegendem Haar u. s. w.

Von dem metallenen Apparat in der Maske, zur Verstärkung der Stimme, ist nichts Näheres bekannt. Der Spötter Lukian [1]) zieht die Erscheinung eines so ausstaffirten Stelzengängers mit dröhnender Stimme und Kopfmaske in's Lächerliche, als einen zugleich hässlichen und erschreckenden Anblick (ὡς εἰδεχθὲς ἅμα καὶ φοβερὸν θέαμα), und Philostrat [2]) berichtet, wie Leute von Hispalis vor einem solchen Bühnenkoloss die Flucht ergriffen: „Voll Entsetzen, wie von einem Dämon starr vor Schrecken und betäubt" (ὥσπερ ὑπὸ δαίμονος ἐμβροντηθέντες).

Die Schauspieler (ὑποκριταί). Ursprung und Ableitung des Namens Hypokrites wurde oben schon angegeben. Auch diess wissen wir bereits, dass Aeschylos zum ersten Schauspieler des Thespis den zweiten fügte und Sophokles den dritten. Die drei Schauspieler blieben Regel und hatten das ganze Personal des Dramas, ausser dem Chor, durch Rollenwechsel und Umkleiden zu bestreiten. In den Fällen, wo eine vierte Person sich in das Gespräch der Schauspieler auf der Bühne zu mischen hatte, trat an die Stelle eines vierten Schauspielers einer der Choreuten ein, und dieses Sprechen des Choreuten aus dem Gesang heraus (εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ) hiess dann Parascenium (παρασκήνιον).[3]) War aber ein solcher vierter Mitsprecher auf der Bühne nothwendig, so wurde diess Parachoregema genannt (παραχορήγημα).[4]) Schneider [5]) erklärt dies Wort durch „Neben-

1) de salt. 27. — 2) V. Apollon. V, 9. — 3) Poll. IV, 106. — 4) Poll. IV, 110. — 5) Att. Theat. 136.

ausstattung", weil dieser vierte Schauspieler nicht vom Staat, sondern vom Choragen zu stellen war. Bis auf Sophokles spielte der Dichter in seinem Stücke mit.[1] Die Vit. Sophocl. berichtet, der Gebrauch sey durch Sophokles abgekommen, den seine schwache Stimme (ἰσχνοφωνία) am Mitspielen verhindert hätte. Ueber die Rangfolge der drei Schauspieler Protagonistes, Deuteragonistes und Tritagonistes hat schon Böttiger 1797 eine weitläufige Dissertation geschrieben.[2] In neuerer Zeit ist der Gegenstand erschöpfend und abschliessend von K. F. Hermann erledigt worden.[3] Die Beurtheilung dieser Abhandlung, die sich in den Berl. Jahrb. f. wiss. Kr. März 1843 befand, hat der Verfasser, J. Richter, später als besondere Schrift[4] erscheinen lassen. Das Festgestellte beschränkt sich auf wenige Thatsachen: Die drei Spieler wurden jedem der drei certirenden Dichter durch das Loos zugetheilt. Der Schauspieler, der einmal gesiegt hatte, wurde ohne Loos aus freier Wahl wieder verwendet.[5] Dem Protagonisten waren die beiden Andern untergeben, und mussten, ihm zum Vortheil, mit ihren bessern Stimmmitteln zurückhalten.[6] Der Protagonist spielte die dankbarsten Rollen, in der Regel die Titelrolle, ohne Rücksicht auf den Rang, den ihr das Stück anwies. Berühmte Schauspieler, wie Theodoros z. B., übernahmen, um das Publicum vorweg zu gewinnen, die zuerst vortretenden Nebenrollen.[7] Von Ariston aus Chios führt Diog. Laert.[8] die Aeusserung an: Ein guter Schauspieler müsse den Thersites gleich geschickt wie den Agamemnon spielen. Die zweiten Rollen fielen selbstverständlich dem zweiten Schauspieler oder Deuteragonistes zu. In den Trachinierinnen des Sophokles z. B. spielte der Protagonist die Dejaneira, der Deuteragonist den Hyllos; in der Elektra der Protagonist diese, und der Deuteragonist die Chrysothemis u. s. w. K. Fr. Hermann ist der Ansicht, die auch Jul. Richter (S. 110) theilt: dass bei Uebernahme verschiedener Rollen in derselben Tragödie die innere

1) Aristot. Rhet. III, 3. — 2) De actor. prim. secund. et tert. part. in fab. gr. — 3) De distrib. person. int. histr. in trag. Marb. 1840. — 4) Die Vertheil. d. Rollen unt. d. Schausp. d. gr. Trag. Berl. 1842. — 5) Hesych. v. Νέμησις ὑποκριτῶν. — 6) Cic. divin. in Q. Caecil. 15. — 7) Aristot. Pol. VII. c. 17, 23. — 8) VII, 160.

Verwandtschaft solcher Rollen bestimmend und maassgebend gewesen. So spielte z. B. der Protagonist in Sophokles' Trachinierinnen die Dejaneira und den Herakles, der Deuteragonist den Hyllos und Lychas. Der Spieler der Antigone trat, nach ihrer Abführung zum Tode, als Teiresias auf. Es sollte dem Zuschauer aus der verschiedenen Maske die ethische Verwandtschaft der beiden Charaktere und ihr Einstehen für dieselbe Idee vor die Seele treten. Der Tritagonistes erhielt die untergeordnetsten Rollen: Boten oder Könige, „die sich eher verhunzen lassen", bemerkt Bernhardy [1]) hiezu. Der Redner Aeschines, der als früherer Schauspieler Tritagonistenrollen gab, hat für seine Tyrannen und „Scepterführer" die Geissel des Demosthenes oft und empfindlich fühlen müssen. [2]) Der Tritagonist war *μισθωτός* d. h. Einer, der zu jeder Vorstellung sich für Spiellohn bei dem Protagonisten, als seinem Director, vermiethete, während der Protagonist mit den Städten, wo er spielen sollte, unmittelbar unterhandelte. Von Königen empfingen sie ansehnliche Geschenke: Aristodemos z. B. von Philipp v. Maked. ein Talent (1200 Rthlr.) für einmaliges Spiel. Auf Kosten freilich des Dichters und seines Drama's, das sie, zu Gunsten ihrer Bravour, durch Einlagen fälschten (*μεταπλάττουσι τὴν λέξιν*), wie sich der Schol. zu den Phönissen des Euripides (V. 271) ausdrückt. Solchem Missbrauch setzte der Redner Lykurgos durch das Gesetz Schranken, wonach von den Tragödien der drei grossen Tragiker, die schon zu Platon's Zeiten als die ersten galten, eine urkundliche Abschrift genommen, dieselbe in dem Staatsarchiv aufbewahrt und von dem Stadtschreiber den Schauspielern vorgelesen werden sollte [3]): „denn kein Spieler solle von den urkundlichen Exemplaren abweichen dürfen", wie, nach Wyttenbach's Textverbesserung, die Stelle lautet; oder, nach Welcker [4]), „denn es solle forthin nicht ohne dies frei stehen, die Tragödie zu spielen, wie bisher". Eine Copie dieser Abschrift liess sich Alex. d. Gr. durch Harpalos nach Asien bringen. [5]) Ptolem. III. erhielt das attische Exemplar gegen eine deponirte Summe von 15 attischen Talenten (21,420 Rthlr.) zur Abschrift, behielt es aber für seine Bibliothek, und schickte, mit

---

1) a. a. O. S. 107. — 2) de fals. leg. p. 418. — 3) Vitt. X Oratt. p. 841 F. — 4) D. gr. Trag. S. 908. — 5) Plut. V. Alex. p. 668 D.

Preisgabe der niedergelegten Bürgschaftssumme, eine saubere Abschrift davon nach Athen zurück. [1])

Schon Aeschylos hatte berühmte Schauspieler an Kleandros, später an Myniskos aus Chalkis. [2]) Diesen Myniskos zählt Plutarch [3]) zu den berühmtesten Künstlern der Bühne, neben Nikostratos, Kallipides, Theodoros und Polos. Myniskos war zugleich als Leckermaul (ὀψοφάγος) berühmt. [4]) Als Sophokles' bedeutendste Schauspieler werden Klidemides, Tlepolemos und Philippides genannt. Kephisophon war der Lieblingsschauspieler und Protagonist des Euripides. Die Blüthe der Schauspielkunst fällt aber erst in das Zeitalter des Demosthenes. [5]) An Ort und Stelle kommen wir darauf zurück.

Chor und Choregie.

Aus dem Chor ging das Drama, aus der Orchestra das Theatergebäude selbst hervor. Vitruv entwickelt den ganzen Theaterbau aus der Orchestra, wie aus seinem Kern und Mittelpunkt. Im Chor, erwähnten wir bereits, hat auch Aristoteles den Volksvertreter erkannt. [6]) Das ist etwas Anderes, als A. W. Schlegel's „idealisirter Zuschauer", zu dem er den tragischen Chor verschöngeistigen wollte, um ihn salonfähig zu machen. In unserer Einleitung haben wir die dramatische Bedeutung des Chors und seine Beziehung zu der Zweckidee des griechischen Drama's: der Läuterungs-Tendenz, zu bestimmen versucht. Der Chor stellt das öffentliche Gewissen dar, und sein Gesang ist eigentliche vox populi vox Dei; die ermahnende Volksstimme. Er ist der Herold des Verhängnisses, welcher das verderbenvolle Uebermaass leidenschaftlicher Entschliessungen und Frevel durch Zuspruch, Redegesang und Maassbewegung zur Besonnenheit zu beschwichtigen, sich einstellt, bevor das Verhängniss selbst, das Schicksal, das mit dem Causalitäts- und Vergeltungsgesetz Eins ist, bevor das grosse Harmoniengesetz der sittlichen Ordnung in eigener Person gleichsam einschreitet, die Läuterungs-Sühne an gottvergessener

1) Galen. in Hippocr. epidem. 3, Com. 2. T. V. p. 413. ed. Basil. — 2) Vit. Robert. p. 161. — 3) de glor. Ath. 6. p. 348 E. — 4) Athen. VIII, p. 344 D. — 5) Grysar, de graecor. trag. qual. fuerit circ. temp. Demosthen. Colon. 1830. — 6) Probl. XIX, 49.

Selbstüberhebung (ὕβρις) vollzieht, und den unheilvoll verblendeten Eigenwillen, ihn brechend und vernichtend, zur wahren, mit dem göttlichen Willen übereinstimmenden Freiheit erlöst; zu jener Freiheit, die Aller Freiheit ist, und als deren Anwalt und Fürsprecher der Chor eben eintritt. Der Chor ist demnach das warnende Gewissen des Helden selber, das der Sturm seiner Leiden und Leidenschaften in seinem Innern übertäubt; der Deus in nobis, der dem unglückseligen, bethörten Leidenshelden, als sein guter Genius, Berather und Warner, gegenüber tritt. Ja er ist das Schicksal selbst, vorerst in Gestalt eines treuen, Leid und Kummer theilenden, in einer Collectivperson die allgemeine Vernunft vertretenden Schmerzensgenossen, Trösters, Freundes und Mentors: bis es handelnd sich in seiner wahren Gestalt zeigt, mit dem Befreierschwerte der Vergeltung, das die tragische Idee, das Vernunftgesetz, in Freiheit setzt; den Frevler selbst befreiend, der gegen sie gesündigt, indem es mit dem Leben die Bande seiner leidenvollen Selbstverblendung löst. Verfährt der Mandatertheiler des Chors, der ihn in das griechische Drama, als seinen Stellvertreter, entsendet, verfährt das wirkliche Volk in dem grossen Geschichtsdrama nicht ganz eben so? Ermahnt und warnet es nicht, klagend, flehend, Gewissen aufregend, seine verblendeten Heldenspieler, die ihre Ohren grundsätzlich, und im Wahne auserlesenster Klugheit und weisester Machtübung, gegen seine Stimme verschliessen und mit einer undurchdringlichen Hornhaut überziehen — ermahnt und warnet nicht auch das wirkliche Volk seine Protagonisten, bis es selber zuletzt die Heldenrolle des Schicksals übernimmt, und die Katharsis vollzieht mit „Blut und Eisen"? Die antiken Staatsverfassungen kannten, zu ihrem Unglück und schliesslichen Untergange, die Volksvertretung nicht; das griechische Drama aber ahnte sie wohl und stellte sie, wenn auch nicht mit geschichtsphilosophischem Bewusstseyn, so doch kunstbewusst oder kunstinstinctiv, im Chor als dramatischen Factor und Gesetzeshüter auf; als Deuter, Ausleger und Verfechter jenes Urgesetzes der Causalität, der unentrinnbaren Solidarität und Wechselverpflichtung zwischen Ursache und Folge. Und wirkt die Mission des Chors, in der antiken Tragödie, nicht auch in der modernen fort, welche ihn gleichsam in das Innere des Helden aufsog, als Stimme des Gewissens, die der antike

Chor, dem Helden gegenüber, objectivirte? Wirkt er nicht auch in der modernen Tragödie fort, die ihn nur als eigene Reflexion in die verschlossenen Tiefen des Geistes zurückwarf: ein in das Innere Hineinstrahlen der im Chor laut mahnenden Selbsterkenntniss und Vernunft? Daher die Monologe der modernen Tragödie, die nur bei den grossen Meistern tragisch und dramatisch sind; daher der kümmerliche Behelf der „Vertrauten", zu welchen der antike Chor in der pseudo-classischen Tragödie der Franzosen zusammenschrumpfte; daher die Verödung der Tragödie, einerseits zur Hofdramatik, andererseits zur gemeinen Spiessbürgertragik, in Folge der gänzlichen Verstummung eben jener grossen Vox populi, die nur bei Bühnendichtern ersten Ranges, und bei keinem so mächtig, so vergeistigt tief, wie bei Shakspeare, laut wird, der es verstanden, diese Gottesstimme, diese Choridee, als tragisches Gewissen zu offenbaren; sie aber ausserdem noch, vermöge eines andern Geniewunders, zu individualisiren, vermöge jener Intentions-Figuren, wenn der Ausdruck erlaubt ist, in denen, wie in seinen Narren z. B., die Choridee, die vox populi, ihr tragisches Echo fand; gleichviel ob in seinen schlichten Narren, als Volkstypen, oder in den heroischen Käuzen ähnlichen Schlages, deren glänzendster sein Bastard Faulconbridge.

Aus dem Gesammtvolke musste denn auch der Athenische Staat dessen Vertreter im Drama stellen. Die Chorverleihung[1]) (*διδόναι χορόν*) war Staatssache (*λειτουργία*), und gleichbedeutend mit der Annahme eines Stückes oder Vierstückes (Tetralogie) zur Aufführung. Der Dichter reichte es beim obersten Staatsbeamten, dem Archon Eponymos, ein, mit dem Ansuchen um eine Chorbewilligung[2]) (*χορόν αἰτεῖν*). Der Archon wies ihn an einen zu dem Zwecke bezeichneten Chorausrüster (*χορηγός*), einen reichen Bürger aus einer der zehn Phylen, aus welchen die Gesammtbevölkerung bestand, und denen die Choregie seit Kleisthenes oblag. Der Chorausrüster, oder Choregos, hatte nun den Chor aus dem Volke zusammenzubringen (*ἀθροίζειν* oder *συλλέγειν*)[3]), und durfte keine Kosten scheuen, um seiner Phyle den

1) Aristot. Poet. V, 3. Plat. de legg. VII, p. 817 E. — 2) Aristoph. Eq. 510. Athen. XIV, p. 638 F. — 3) Xenoph. Hier. IX, 4. Antiph. de Saltat. p. 107. ed. Maetzner. Bode 182. not. 4.

Sieg im Wettkampf der Chöre zu verschaffen. Auch hatte der Chorege für Unterricht und Unterhalt des Chores zu sorgen. Seinen Chormeister (χοροδιδάσκαλος) zog er durchs Loos [1], wenn der Dichter nicht selbst dieser Chorlehrer war. Ausserdem bestellten die Phylen noch besondere Aufseher, Epimeleten, welche die Bedürfnisse des Chors wahrnahmen. [2]) Der Chormeister bezahlte und beköstigte die Choristen und musste für ein Uebungslocal (διδασκαλεῖον) Sorge tragen. Dem Didaskalos trat ein Unterchormeister (ὑποδιδάσκαλος) als Gehülfe an die Seite. Ausserdem wird ein besonderer Balletmeister (ὀρχηστοδιδάσκαλος) erwähnt. [3]) Der Chormeister hatte seinem Chor auch den scenischen Apparat (χορήγιον, Choragium) zu liefern, wozu glänzend ausstaffirte Statisten gehörten. [4]) Aus Lysias [5]) lernen wir die Kostspieligkeit dieser Liturgie kennen, und erfahren zugleich die Verschiedenheit des Kostenbetrags für die einzelnen Chorarten. Ein tragischer Chor kostete dem Choregen 3000 Drachmen (die Drachme zu 5 Groschen 4 Pf.); ein komischer 1600; ein Männerchor 2000; ein Knabenchor 1500, während die Auslagen für einen kyklischen Chor nur 300 Drachmen betrugen. Der Siegespreis für den Choregen war ein Dreifuss mit Inschrift, die den Namen des Siegers, der Phyle, des Archon, zuweilen auch des Dichters und des Stückes angab, womit der Chor gesiegt. Die Weihung und Aufstellung eines solchen Tripus geschah im Tempel des Dionysos, oder im Pythion, oder in der Tripodenstrasse, und kostete nicht weniger als 3000 Drachmen. [6])

Stärke des Chorpersonals. Vor Aeschylos mochte die Personenzahl des tragischen Chors in jeder Tragödie der Anzahl Choristen im dithyrambischen Chor gleichgekommen seyn, d. h. 50 betragen haben. Die gleiche Zahl soll, K. O. Müllers Ansicht zufolge [7]), auch seit Aeschylos gestellt worden seyn, die dieser aber in vier Chöre für seine vier Stücke (Tetralogie) getheilt habe, so dass der Chor eines jeden Stückes aus 12 Personen bestand. Eine Notiz bei Suidas [8]) bestätigt diess in so fern, als auch dort die

1) Etym. M. 272. 25. Bek. An. 226, 9. — 2) Antiph. Or. 6. p. 142. § 11 —13. — 3) Bött., quid sit doc. fabul. p. 21. — 4) Plut. d. glor. Athen. 6. p. 349 C. — 5) Apolog. de crim. larg. p. 698 f. — 6) Boeckh, Staatshaush. I, S. 600 ff. — 7) Eumenid. p. 72. — 8) v. χορός u. Σοφοκλ.

Zahl des tragischen Chors auf 12 angegeben wird, die Sophokles zuerst auf 15 erhöht hätte, wie auch die Vit. Sophocl. berichtet. Für die Angabe spricht ferner eine Bemerkung bei Tzetzes [1]), dass der Chor im Satyrspiel so stark wie der tragische gewesen, 16 Personen nämlich mit dem Chorführer.

Viereckform. Dass der dramatische Chor, im Unterschiede von dem kyklischen, tetragonisch oder viereckig war, haben wir gemeldet. Die Form dieses Vierecks wurde durch das Verhältniss der Tiefe des Chorkörpers zu seiner Höhe bestimmt; je nachdem derselbe nämlich in Reihen (*κατὰ ζυγά*), oder Gliedern (*κατὰ στοίχους*) auftrat. In Reihen (*κ. ζ.*) hiess die Stellung, wenn drei Choreuten nebeneinander und fünf hintereinander standen. In Gliedern (*κ. στ.*) stand er geordnet, wenn fünf neben einander und drei hintereinander gestellt waren.[2]) In einer dieser beiden Stellungen nahm der Chor auch seinen Platz auf der Orchestra zwischen der Thymele und der Bühne ein.

Das erste Auftreten hiess Parodos; das Abtreten, während des Stückes, Metastasis (*μετάστασις*); das zweite Auftreten Epiparodos (*ἐπιπάροδος*). Ein solches Abtreten im Stück kommt z. B. vor im Ajas des Sophokles (v. 879); in Eurip. Alkest. (v. 749. 864.), Helen. (392. 522). Das Abtreten des Chors am Ende des Stückes nennt Pollux[3]) Aphodos (*ἄφοδος*). War der Chor, von der rechten Seite der Zuschauer eintretend, in die Orchestra gekommen, nahm er eine Halbwendung gegen die Zuschauer, so dass seine linke Seite, aus fünf Choreuten bestehend, nach den Zuschauern, die rechte nach dem Proskenion gekehrt war.[4]) Der Dritte nun, der nach den Zuschauern gekehrten Seite, welcher 2 vor sich und 2 hinter sich hatte, hiess der Dritte des linken Flügels (*τρίτος ἀριστέρου*).[5]) Dieser Dritte war der Chorführer *κορυφαῖος*, *ἡγεμών*[6]); früher mit dem Choregos ein und dieselbe Person.[7]) O. Müller[8]) hält den Ersten jedes Zygon für den Koryphäos, und den Mittlern des Zygon für den Hegemon.

---

1) Prolegg. in Lycoph. p. 254 sq. — 2) Poll. IV, 108. Phot. p. 54, 17. p. 604, 19. — 3) IV, 18. — 4) Schol. ad Arist. p. 202. — 5) Phot. s. v. — 6) Demosth. in Mid. 60. — 7) Athen. XIV, p. 633 A. Hesych. v. *χορηγός*. Vgl. J. S. Sommerbrodt, Rer. scenicar. cap. select. 1835. p. 10. Pauly, R. Encykl. B. IV, S. 22. Schneid., Att. Theat. Nr. 190. — 8) Eumen. S. 83.

Hatte der Chor nicht mit den Schauspielern zu sprechen, so war er den Zuschauern zugekehrt. Die Linksgestellten, d. h. diejenigen Chorpersonen, welche beim Einzuge des Chors auf der linken Seite den Sitzen des Zuschauerraums zugekehrt waren, hiessen Aristerostatae (*ἀριστεροστάται*), auch Protostatae (*πρωτοστάται*)[1]; die nach der rechten Seite, der Bühne zugewendet: die Rechtsgestellten (*δεξιοστάται*)[2], auch Deuterostatae, und die Mittelreihe (*τριτοστάται*) Laurostatae oder Gassenreihe; meist nur Lückenbüsser, von denen Photius[3]) sagt, „es wären die schlechtern“ (*φαυλότεροι δὲ οὗτοι*). Diejenigen Choristen, welche an den äussersten Enden und vom Chorführer am weitesten entfernt standen, nannte man die Endmänner (*κρασπεδῖται*)[4], Eckensteher.

Chorgesang. Derselbe musste dem Berufe und der Bestimmung entsprechen, welche der Chor in der Tragödie zu erfüllen hatte. Vortrag, Tonart, die Melopöie, Alles war auf harmonisches Maass und Idealisirung der leidenschaftlich erregten Affecte gerichtet. Der Chor, wenn ihm auch selbst die Bedeutung eines „idealen Zuschauers“ in keiner Weise zukam, stimmte doch, als Mittelglied zwischen Bühne und Zuschauer, diesen idealisch, und konnte gleichsam für das läuternde Mittel gelten, welches die in seinen rhythmisch modulirten Sympathien und Seelenbewegungen vorerst kunstgerecht gestimmten und veredelten Zuschauer-Affecte: Furcht und Mitleid, in die Seele der Zuschauer reflectirte. Bekanntlich gliedert sich die griechische Tragödie, nach Aristoteles[5]) in Prolog, Epeisodien, Exodos und Chorgesang. Prolog ist derjenige Theil der Tragödie, welcher dem ersten Eintritt des Chors vorangeht, und alles das, was in diesem Theil von den Schauspielern gesprochen und verhandelt wird. Epeisodion Alles, was zwischen die Gesänge des Chors fällt; der Dialog also und die eigentliche Action auf der Scene. Exodos endlich, worauf kein Chorgesang mehr folgte. War nun die Mitwirkung des Chors

1) Poll. II, 161. — 2) Poll. IV, 107. — 3) v. *λαύρος*. — 4) Plut. Sympos. V, 5. p. 678 D. — 5) Poet. XII, ed. Herm. dessen Comment. zu dem c. zu vergl. — Vgl. Waldästel, Comment. de tragoed. graec. membr. ex verb. Arist 1837. F. Ascherson, Umrisse der Gliederung d. griech. Drama. Leipz. 1862.

keine die Handlung thatsächlich bestimmende; so theilte sich dieselbe doch in eine dramatisch bewegte, und dithyrambisch feierliche. Dramatisch bewegt kündigt sich der Chor gleich beim ersten Eintritt in die Orchestra an, mit der Parodos[1]), die meist in anapästischem Marschrhythmus erfolgte unter Flötenbegleitung, und vom ganzen Chor vorgetragen. Unter den Chorgesängen bildet die Parodos nach Aristoteles die „erste Rede" (πρώτη λέξις), keinen eigentlichen Gesang also: „Der Chor spricht die Parodos" (ὁ χορὸς ἐν παρόδῳ λέγει).[2]) Der Rhythmus war dem dramatisch-dialogischen verwandt (jambisch) und schloss sich in Ton und Färbung dem Prologe an. Zuweilen eröffnet der Chor selbst das Drama, wie in Aeschylos' Persern, wo Prolog und Parodos zusammenfällt. Der Vortrag der Parodos war in der Regel recitativischer Halbgesang. Doch zeigt die Parodos eine merkwürdige Verschiedenheit und Abwechselung. Die Einzugsweise des Chors ist von Protëischer Mannichfaltigkeit, mit der grössten Kunst nach Charakter und Idee des Drama's berechnet. Eine nothwendige Aenderung der Einzugsform bedingten schon die Frauenchöre, die, mit Ausnahme der „kriegerischen Danaiden", nicht im Marschrhythmus und Aufzug daherschreiten konnten und daher auch mit keiner anapästisch gesetzten Parodos auftraten, wie z. B. die Sieben von Aeschylos zeigen. Hier ist die Parodos keine erste Rede, sondern lyrisch, melisch, gesetzt und wurde nicht als Parodos, d. h. als Einzug in die Orchestra, sondern an der Thymele gesungen. Dessgleichen in Aeschylos' Choephoren (Grabspenderinnen), wo der Mägde-Chor, bereits angelangt an Agamemnon's Grab und die Todtenopfer verrichtend, seinen Gesang beginnt. Das Eingangslied des Erinnyen-Chors in den Eumeniden wird von den erwachten Erinnyen sogar auf der Bühne selbst, im Delphischen Tempel und in einzelnen Gesangsversen dialogisch angestimmt. Trat der Chor im Tanz- und Laufschritt ein, wurde das Tanzmetrum[3]), das trochäische Versmaass, gewählt (Trochäus wird von τρέχω, „laufen" abgeleitet). Wenn auch kein Beispiel von einer solchen Parodos vorliegt, so schliesst doch Aristoteles mit den Anapästen auch die Trochäen von den eigentlichen Chorgesängen (Stasima) aus; eine Andeutung, dass es tro-

1) Poll. IV, 8. — 2) Hephaest. p. 128. 135. — 3) Schol. Arist. Ach. 203.

chäisch gesetzte Parodos, wie anapästische, gab. Wie erscheint der Chor der attischen Bürger im Oedipus auf Kolonos? Nicht in geordneten Reihen, sondern einzeln, zerstreut (σποράδην). Der Chor stiebt auseinander und die einzelnen Choreuten suchen im Hain den Frevler zu entdecken, der durch seine Tritte den unnahbaren Ort entweiht. Man darf wohl sagen, dass in diesem stationären Drama, wo der Hauptheld von Anfang bis gegen Ende hin auf Einer Stelle verweilt, dem Chor die äusserliche dramatische Bewegung zufiel, in die er sich mit den entführten und wiedergeholten Töchtern des Oedipus theilt. Für eine regelrechte Parodos kann aber dieser Chor-Auftritt nicht gelten. Auch ist die Form melisch, d. h. liedartig, und nur das Ende der Strophe anapästisch. Es ist ein mit Recitativ abwechselnder, unter einzelne Chorglieder, Oedipus und Antigone vertheilter Gesang. Er hat also ganz den Charakter eines Kommos (Wechselgesang zwischen Chor und Schauspieler). Im Oedipus auf Kolonos würde die Parodos erst in der Mitte des Stückes, mit den Worten: „Schöner Rosse Gefild, o Fremdling“ (*Εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας* v. 669.) beginnen. Auch erklärt Plutarch diesen Gesang für eine Parodos.[1]) Gleichwohl ist es das erste Stasimon. Hier wäre also die Parodos mit dem Stasimon verschmolzen. Von einem Stasimon, dem eigentlichen Chorgesang, unterscheidet sich, in Ansehung der metrischen Form, die Parodos auch in Euripides' „Phönissen“ nicht, wo dieselbe ganz wie ein Stasimon, eine antistrophisch-epodische Gestalt hat, und im vollkommenen Melos (ohne anapästisches Recitativ) gesetzt ist. Die Perser, die Schutzflehenden und der Agamemnon des Aeschylos lassen unmittelbar nach der Parodos das Stasimon folgen, wo denn der Chor in seiner doppelten Beziehung zur Action dramatisch und dithyrambisch hinter einander wirkt.

Stasima (στάσιμα), „Standlieder“, nennt man, als Gegensatz zu dem anapästisch bewegten Vortrag der Parodos, die Gesänge, welche der Chor, nachdem er seinen festen Stand (στάσις) auf der Orchestra eingenommen, gegen die Zuschauer gewendet, zwischen den einzelnen Acten des Stückes vortrug.[2]) Daraus folgt

1) An seni sit ger. resp. III, p. 785 A. — 2) Suid. v. στάσιμον. Schol. zu Aristot. Poet. p. 209. Tyrwhitt.

aber nicht, dass die Stasima stets unbeweglich gesungen wurden, wie aus einem Scholion zu Eurip. Phöniss. (v. 202) zu entnehmen wäre, worin das Stasimon als ein Lied erklärt wird, das der Chor in „unbeweglicher Stellung" (ἀκίνητος μένων) sang. Diese Unbeweglichkeit hat ihre Berichtigung gefunden, namentlich durch G. Hermann, der in seinem Comment. zu Aristot. Poet.[1]) sagt: „Weder stand der Chor beim Stasimon still, noch wurde das Stasimon vom Stillstehen so benannt": (Neque stabat chorus, neque a stando στάσιμον dictum). Aehnlich in seiner Epitome doctr. metric.[2]): „Nicht davon hiess solcher Chorgesang Stasimon, weil ihn der Chor in unbeweglicher Stellung gesungen, sondern weil das Stasimon von ihm vorgetragen wurde, nachdem er auf der Orchestra Stellung genommen" (Neque Stasimum ab eo, quod Chorus immotus stet, dictum est, sed quod a choro — jam tenente suas stationes canatur). Das Stasimon ist immer rein melisch, und durfte keine Unterbrechung durch anapästisches und trochäisches Recitativ erleiden.[3]) Die Tragödie kehrt in ihm gleichsam in ihren dithyrambischen Ursprung zurück. Das Stasimon hat meist einen klagevoll contemplativen oder ahnungsvoll reflectirenden Charakter, den die Ensemblestücke unserer grossen Opern-Componisten, in ähnlichen Momenten der Sammlung und keimender, sich vorbereitender Katastrophen, ebenfalls aussprechen. Die Zahl der Stasima wechselt bei Sophokles von Einem Stasimon (Philoktetes) bis deren vier (Antigone). Ajas, Elektra und König Oedipus haben zwei, die Trachinierinnen und Oed. Kol. drei Stasima. Bei Aeschylos sind sie häufiger und von grösserem Umfange. Denen des Euripides fehlt es nicht selten an einem innern Bezuge auf das Drama, worin sie gesungen werden: ein Vorzeichen ihres gänzlichen Erlöschens mit dem Chor zugleich, dessen Verstummen das Grabesschweigen der attischen Tragödie selber bedeutet. Solche von der Idee und Handlung einer Tragödie losgelösten, unseru eingelegten Arien vergleichbaren Stasima brachte zuerst der Tragiker Agathon auf. Aristot. nennt derartige hors d'oeuvre Embolima (ἐμβόλιμα), Einschiebsel.[4]) Um die unzweifelhaft mit Tanzbewegungen begleiteten Chorgesänge, welche gleichwohl alle

1) C. XII. 142. — 2) p. 266. Elem. doctr. metr. p. 724. — 3) Herm. l. c. — 4) Poet. XVIII, 22.

Merkmale der Stasima haben, mit dem Stillstands-Vortrage in Einklang zu bringen, nimmt Boeckh [1]) neben den Stasima noch andere melische, mit Tanz begleitete Chorgesänge an (Antig. 1070—1096. Trach. 205 ff. Ajas 678 ff. Oed. R. 1079 ff. Philokt. 391 ff. u. a. m.)

Kommoi (*κόμμοι*) heissen die zwischen dem Chor und den Schauspielern gewechselten Klaggesänge. Sangen die Schauspieler dergleichen unter sich, ohne mit dem Chor abzuwechseln, hiessen solche Klagelieder Gesänge von der Bühne (*ἀπὸ σκηνῆς*). Von einem Schauspieler, als Soloarien vorgetragen, nannte man sie Monodien [2]), dergleichen z. B. Jo im Gef. Prom. singt. Die Kommoi wechselten mit dem Gesang des Chors antistrophisch ab; die Monodien haben keine antistrophische Form. In der Regel wurden die Kommoi, gleich im Anfange, nach der Parodos gesungen. Oft ist selbst die Parodos kommatisch gedichtet, wie z. B. in der Helena des Eurip. wo die Heldin des Stücks die Strophe und die Epodie, und der Chor der hellenischen Sklavinnen die Antistrophen singt. Halbchorgesänge (Hemichoria), recitativisch oder melisch, wurden von dem in zwei Hälften getheilten Chor, entweder von allen Mitgliedern oder nur von den beiden Führern der Halb-Chöre vorgetragen. Ein Beispiel solcher Chortheilung ist das schon angeführte: Aeschyl. Sept. 880 ff. Das Recitativ begleitete oft nur eine Lyra mit Accorden; das Melos hatte stets die Flöte zur Begleitung.[3]) Verzierungen, Passagen u. dgl. waren von der tragischon Melopöie ausgeschlossen. Im antiken Drama gab die Musik, wie bei unserem Choral- und Kirchengesange, nur den Hauptton an, wobei auf jede Sylbe eine Note kam.[4]) Indessen kamen doch Vorspiele, Zwischen- und Nachspiele der Flöte sowohl als der Laute vor. Ein solches künstliche Flöten-Präludium nannte man Proaulion (*προαύλιον*).[5]) Das Zwischenspiel (Flötensolo) war ein Diaulion.[6]) An welcher Stelle des Chorgesangs ein solches Flötensolo eintrat, ist nicht mehr zu ermitteln, da die Musikzeichen aus dem Texte der attischen Dra-

---

1) Abhandl. über die Autigone. Ausg. 2. S. 182 f. — 2) Phot. Lex. v. *μονῳδία* p. 201 f. — 3) Arist. Probl. XIX, 30. — 4) Bode 203, 3. — 5) Arist. Rhet. III, 14. Plat. Kratyl. p. 418. Aristoph. Eccles. 886. — 6) Suid. v. *διαύλιον*.

matiker verschwunden sind. Vom Nachspiel der Flöten ist nichts Näheres bekannt. Die Einübung der tragischen Chöre übernahmen die ältern Dichter selbst. Sophokles soll zu diesem Zwecke zuerst einen Sängerverein gestiftet haben, dessen Mitglieder der jedesmalige Choregos einer Didaskalie durch seinen Didaskalos einüben liess. Als solche Chorlehrer werden z. B. Sannion[1]) und Antisthenes[2]) genannt.

Tonarten. Die von den chorischen Lyrikern, besonders den Dithyrambikern, für ihre Chorlieder angewandten Tonarten blieben auch für die Gesangspartien der ältern Tragödie in Gebrauch. Selbstverständlich wechselte die Tonart nach dem Inhalt der Gesänge. Das weichliche Chroma war aus der Tragödie verbannt[3]), für welche dann nur das enharmonische und diatonische Geschlecht anwendbar blieb. Nach Bode[4]) wurde die dorische und lydische Tonart am häufigsten auf die Stasima angewandt, als die dem Geiste dieser Gesänge am meisten entsprechenden Tonarten: die dorische, um ihres ethischen Gehaltes willen, wesshalb sie dem Platon als die einzig ächt hellenische Tonart galt[5]); wie die lydische Harmonie wieder für den Ausdruck tiefer Gemüthsbewegung und leidenschaftlicher Klage geeignet schien. So wurden die Glykonischen Systeme, die Sophokles oft angewendet, vorzugsweise in dieser Tonart gesetzt. Dorisch sind viele der Aeschylischen Stasima; lydisch die meisten der Euripideischen und einige von Sophokles. Lydisch ist auch die Parodos in der Antigone. Auch die phrygische Melopöie, von aufregendem, begeisterndem Charakter, soll Sophokles zuerst angewandt und mit dem dithyrambischen Tropos verschmolzen[6]), und Aeschylos für seine Chorlieder von ihm entlehnt haben. Die weichliche jonische Tonart hatte schon im Zeitalter des Plato den tragischen Gesang verfälscht, worüber Aristoxenos bereits Klage führte.[7]) Ueber die Anwendung der mixolydischen Harmonie in der Tragödie geben die vorhandenen Chorgesänge keinen Aufschluss. Die mixolydische Tonart, eine Erfindung der Sappho[8]) von My-

1) Demosth. c. Mid. p. 73. — 2) Xenoph. mem. III, 4, 4. — 3) Plut. d. mus. 20. p. 1137 D. — 4) 205, 24. — 5) Laches. p. 188 D. — 6) Aristox. vit. Soph. extr. Bode 206. — 7) Athen. XIV, 623 B. Plut. d. mus. 27. p. 104 E. — 8) Suid. v. Σαπφώ p. 3256. Eudok. p. 382.

tilene (596 v. Chr.), nahmen die Tragiker von ihr an, und verbanden dieselbe mit der dorischen Tonart, um die beiden Elemente der Tragödie, das Feierlich-Würdevolle und das Pathetische, zu verbinden. Die Vereinigung dieser beiden Tonarten, wie Plutarch[1]) bemerkt, soll sich besonders für den Ausgang einer Tragödie eignen, wo das erregte Pathos sich zugleich in ein beruhigendes Gefühl auflösen soll.[2])

Vom Chorgesang und dessen Tonarten befindet sich in den Problemen des Aristot.[3]) folgende bemerkenswerthe Stelle, die Obiges theils ergänzen, theils berichtigen möchte:

„Warum singen die Chöre in der Tragödie weder hypodoristisch noch hypophrygisch? Der Grund dürfte wohl der seyn, weil diese Harmonien (Tonarten) am wenigsten das Melos haben, welches dem Chor vorzugsweise zukommt. Denn die hypophrygische Harmonie hat einen wesentlich praktischen (zum Handeln anregenden) Charakter; die hypodorische aber ein würdevoll-feierliches und gelassenes Wesen. Wesshalb diese Tonart auch die am meisten kitharodische von allen Harmonien ist. Daher beide dem Chor unangemessen, hingegen für die Gesänge von der Bühne (ἀπὸ σκηνῆς) am geeignetesten erscheinen. Denn diese wurden von Spielern vorgetragen, welche Nachahmer von Heroen sind; da vor Zeiten die Anführer ausschliesslich Heroen waren; die Völker aber gewöhnliche Menschen, dergleichen auch der Chor vorstellt. Desshalb ziemt ihm auch ein klagender und sanfter Charakter und Gesangsausdruck, denn das ist das Menschliche eben. Diesen Charakter haben nun die übrigen Harmonien; von selbigen am wenigsten aber die hypophrygische Tonart. Denn diese ist enthusiastisch und bakchisch." Hier scheint eine Lücke zu seyn, die Antonio Riccobono so ergänzt: „Diese Tonart" (die mixolydische nämlich, welche Aristoteles dem Chore zuweist) „drückt einen leidsamen Affect aus. Die Schwachen sind nämlich leidensempfänglicher, als die Starken und Mächtigen. Desswegen stimmt die mixolydische Harmonie zum Chor; während die hypodorische und hypophrygische mit der thätigen, zum Handeln aufgelegten Stimmung ver-

---

1) De mus. 33 p. 1142 F. — 2) Vgl. Bode II, 2. 445, 17. — 3) Sect. XIX, 49.

wandt scheint, welche aber nicht die dem Chor gemässe ist. Denn der Chor ist ein nicht handelnder Berather und bringt nur eine theilnehmende Gesinnung den Personen auf der Bühne entgegen."[1])

Die mixolydische Tonart, von Plutarch die pathetische und thränenvolle genannt (παθητικὴ καὶ θρηνῳδική), und θρηνώδης von Platon[2]), wurde von Euripides, dem es vor Allem auf Rührung ankam, vorzugsweise erstrebt. Euripides, den man eine tragische Sappho nennen könnte, schalt einst einen Choreuten, welcher über die weichen lesbischen Klagetöne seiner, im Style von Sappho's Mädchenchören gesetzten Frauenchöre zu lachen anfing, gefühllos und unempfindlich.[3]) Nichts bezeichnet schärfer die innere Verschiedenheit der beiden Stämme, des jonischen und dorischen Volksstammes, und den ausschliesslichen Beruf des jonisch-attischen Volkes zur Erfindung und Pflege der Tragödie, als die Abwehr der Dorier, besonders der Argiver, gegen die mixolydische, die pathetisch-tragische Harmonie, auf deren Einführung in ihre chorischen Lieder sie eine Strafe setzten.[4])

Tetralogie. An keine auf das griechische Drama bezügliche Frage haben die Gelehrten so viel Oel und Mühe gewendet als an diese. Gleichwohl möchte nur der einzige Punkt in's Klare gebracht seyn: dass Aeschylos stets mit Trilogien gekämpft habe, welche durch Fabelstoff oder einen thematischen Grundge-

---

1) *Διὰ τί οἱ ἐν τραγῳδίᾳ χοροὶ οὔθ' ὑποδωριστὶ οὔθ' ὑποφρυγιστὶ ᾄδουσιν; ἢ ὅτι τὸ μέλος ἥκιστα ἔχουσιν αὗται αἱ ἁρμονίαι οὗ δεῖ μάλιστα τῷ χορῷ; ἦθος δὲ ἔχει ἡ μὲν ὑποφρυγιστὶ μεγαλοπρεπὲς καὶ στάσιμον· διὸ καὶ κιθαρῳδικοτάτη ἐστὶ τῶν ἁρμονιῶν; ταῦτα δ' ἄμφω χορῷ μὲν ἀνάρμοστα, τοῖς δὲ ἀπὸ σκηνῆς οἰκειότερα· ἐκεῖνοι μὲν γὰρ ἡρώων μιμηταί· οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων μόνοι ἦσαν ἥρωες, οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι ὧν ἐστιν ὁ χορός. διὸ καὶ ἁρμόζει αὐτῷ τὸ γοερὸν καὶ ἡσύχιον ἦθος καὶ μέλος, ἀνθρωπικὰ γάρ. ταῦτα δ' ἔχουσι αἱ ἄλλαι ἁρμονίαι, ἥκιστα δὲ αὐτῶν ἡ ὑποφρυγιστί· ἐνθουσιαστικὴ γὰρ καὶ βακχική* (at vero mixolydeus nimirum illa praestare potest, ergänzt Theod. Gaza. Bekk. 449, 10.) *κατὰ μὲν οὖν ταύτην* (die mixolydische nämlich) *πάσχομέν τι, παθητικοὶ γὰρ οἱ ἀσθενεῖς μᾶλλον τῶν δυνατῶν εἰσι· διό καὶ αὕτη* (die mixolydische Harmonie) *ἁρμόττει τοῖς χοροῖς. Κατὰ δὲ τὴν ὑποδωριστὶ καὶ ὑποφρυγιστὶ πράττομεν· ὃ οὐκ οἰκεῖον ἐστι χορῷ· ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστι.* — 2) De rep. V, p. 398E. Boeckh, de metr. Pind. p. 242. — 3) Plut. de rect. rat. aud. poet. 15. p. 46B. — 4) Plut. de mus. 37. p. 1144FF.

danken zusammenhingen. Dieses nun wohl zweifellose Ergebniss verdankt man F. G. Welcker's berühmter Abhandlung: Die Aeschylische Trilogie (1824), dem Grundbuch dieser Untersuchungen. S. 483—536 ist so ziemlich Alles enthalten, was den Gegenstand erschöpft. Im Nachtrag zur Trilogie hat Welcker die Ansichten A. Schöll's abschliessend erledigt, welcher, allen historischen Anhaltspunkten entgegen, Welcker's für Aeschylos aufgestellte Kunstnorm zu einem allgemeinen Princip und Kanon für sämmtliche griechische Tragiker, den Sophokles mit eingeschlossen, erweiterte; unbekümmert um die zu Tode gehetzte Notiz des Suidas: „Sophokles begann Drama gegen Drama zu streiten, und nicht mit einer Tetralogie"; unbekümmert um die in den Argumenten, Scholien, Lebensbeschreibungen u. s. w. enthaltenen Zeugnisse, die Schöll insgesammt, als redigirt in der römischen Kaiserzeit, verwirft, da sie doch, aller Wahrscheinlichkeit nach, aus den Didaskalien des Aristoteles, Dikäarchos und der Alexandrinischen Grammatiker herstämmen. Aus Gründen der „Composition" hält A. Schöll mit den Zähnen an der Behauptung fest: Sophokles habe auch seine Oedipodie gleichzeitig als Trilogie aufgeführt, trotzdem schon Bentley gezeigt hat, dass die Oedipe und Antigone keine Trilogie seyn können[1]), und trotzdem Boeckh[2]) dargethan, dass Sophokles die Antigone zuerst, und zwar 10 Jahre ungefähr vor König Oedipus, und 23 Jahre später seinen Oedipus auf Kolonos gedichtet. In den Beiträgen zur Gesch. der tragischen Poesie etc. 1839, in dem Leben des Sophokles (1842), und zuletzt in der Schrift: Ueber die Tetralogie des attischen Theaters (1859), hat A. Schöll seine unerschütterliche Ansicht durchgefochten, mit einem Aufwande von Geist, Combinationsvermögen und hermeneutischer Erfindungskraft zu Gunsten einer durchgängigen Fabel- und Thema-Tetralogie bei allen drei Tragikern, dass aus dem culturgeschichtlichen Ideenfond, den er diesen Tetralogien unterschiebt, ein dramatischer Dichter die verlorenen Ergänzungsstüke herstellen könnte; ja dass man glauben möchte, Herr Schöll sey durch fruchtbare Phantasie, blühende Erfindung und üppig sinnreiche Mythendeutung selbst zu diesem dramatischen Ergänzungsdichter, vor allen Andern, angelegt, und habe sich nur,

1) Opusc. p. 528. — 2) Gr. trag. pr. p. 107 ff.

aus Verkennung seines eigentlichen Berufes unter die archäologischen Forscher und Kunstkritiker verirrt.

Die Streitfrage lassen wir auf sich beruhen und beschränken uns hier, mit Hinweisung auf Welcker's classische Schrift, auf einige thatsächliche Angaben. Urkundlich ist ein tetralogischer Wettkampf bis auf Pratinas, Aristias, Phrynichos und dessen Sohn Polyphradmon, im Wettstreit gegen Aeschylos, zurückzuführen. Aus Schol. zu Aristoph. Thesm. (142) erhellt, dass Aeschylos mit der Tetralogie Oidipodeia (Laios, Oedipus, die Sieben und Satyrspiel Sphinx) in die Schranken trat (Ol. 78=467). Er siegte über Aristias, des Pratinas Sohn, welcher ihm die Tetralogie (von deren erstem Stück der Titel vermisst wird): Perseus, Tantalos und das Satyrspiel die Ringer, von Pratinas, entgegengestellte.[1] Ferner wird eine Tetralogie, Lykurgeia, erwähnt, deren einzelne Dramen nicht angegeben, mit welcher Polyphradmon, Sohn des Phrynichos, kämpfte und die dritte Stelle erhielt, d. h. durchfiel.[2] Ausser der Oedipodie von Aeschylos wird (im Argum. zu den Persern), die Perser-Tetralogie namhaft gemacht: Phineus, Perser, Glaukos Pontios und Prometheus Feueranzünder als Satyrspiel. Oresteia[3] (Ol. 80, 3=458). Die Mitbewerber sind nicht genannt. Von Aeschylos' Lykurgeia nennt der Schol. zu Arist. Thesm. (135) blos die Titel; Apollodor[4] giebt aber die drei Theile an: Die Ammen des Dionysos, Edoner, Lykurgos. Das ist Alles, was von Tetralogien, bis auf Euripides, aus spätern griechischen Notizen bekannt ist. Zum Glück hat sich in der Oresteia die einzige Trilogie des griechischen Theaters erhalten, die uns vollständig über das trilogische Kunstprincip des Aeschylos aufklärt. Dasselbe liegt in seiner philosophisch-poetischen Natur- und Weltanschauung so tief begründet, dass Welcker's Folgerung[5]: „Die Trilogie, drei zur Einheit verbundene Dramen enthaltend, war die eigentliche Kunstform des Aeschylos" für unumstösslich gelten darf. Das Nähere uns vorbehaltend, heben wir den einen Punkt schon hier heraus, dass sich in dem Geiste des Aeschylos das grosse, nur mit der vollkommenen Sühne und Genugthuung sich

1) Franz, Didaskalien z. Aeschyl. Sept. c. Theb. 1848. — 2) Schol. Aristoph. Thesm. v. 135. — 3) Arg. Agam. Schol. Arist. Ran. 1155. — 4) III, 5, 1. — 5) a. a. O. S. 308.

befriedigende, bis in's dritte Geschlecht[1]) fortwirkende Vergeltungsgesetz trilogisch gliedern musste; eben so naturnothwendig, wie von dem syllogistischen Denkgesetze, vor Allem von der Entwicklungsform der Läuterungsidee geboten, welche That (Schuld), Gegenthat (Vergeltung) und Lösung dieser Dissonanz bedingt. Eine äussere Veranlassung zur trilogischen Form fand Casaubonus[2]) nach Diog. Laertius[3]) in der Zahl der drei Dionysischen Feste, und in der dreitägigen Dauer mit einer Nachfeier (ἐπίβδα), fügen wir mit Welcker[4]) hinzu. Die schon erwähnte dreifache Verkleidung und die drei verschiedenen Maskenformen, die Thespis bei jeder Vorstellung brauchte, deuten vielleicht auf eine Dreitheilung der ursprünglichen Tragödie. Der versteckte Vorwurf in der Poet. des Arist.[5]) gegen das Epische von Aeschylos' trilogischer Gliederung trifft nicht zu, da das Epische nur die Begebenheits-Folge entfaltet, ohne besondere Entwickelungs- und Begründungs-Absicht aus der Causalität von Schuld und Sühne, was eben das Dramatisch-Tragische, im Unterschiede von dem Epischen charakterisirt. So viel nur beiläufig. Hier haben wir noch Einiges über das Urkundliche, in Bezug auf Tetralogie überhaupt, zu bemerken.

Aus den Didaskalien ist kein einziges Beispiel von drei zugleich aufgeführten Tragödien des Sophokles auf uns gekommen. Von Euripideischen Tetralogien sind den Titeln nach bekannt: 1) Die Alkestis-Tetralogie (Kreterinnen, Alkmäon in Psophis, Telephos und Alkestis, an Stelle des Satyrspiels[6]); 2) die Medeia-Tetralogie (Medeia, Philoktetes, Diktys und Satyrspiel, die Schnitter)[7]); 3) die Troaden-Didaskalie (Alexandros, Palamedes, Troerinnen, Sisyphos (Satyrdrama). Mit Euripides trat gegen die Troadentetr. Xenokles auf, als Mitbewerber, mit einer Tetralogie (Oedipus, Lykaon, Bakchen und dem Satyrspiel Athamas)[8]). 4) Die, nach Euripides' Tode, vom jüngern Euripides aufgeführte Didaskalie: Iphigenie in Aulis, Alkmäon in Korinth und die Bakchen. Das Satyrspiel ist nicht angeführt.[9]) Dann wird noch eine Pandionis des Philokles genannt, ohne Angabe der Dramentitel.[10])

1) αἰῶνα δ' ἐς τρίτον μένει: „Die fortwährt bis in's dritte Geschlecht.“ — 2) d. Satyr. P. p. 122. — 3) III, 56. — 4) 536. Anm. 831. — 5) XVIII, 15. — 6) Dind. praef. ad Alc. 6. — 7) Arg. ad Med. — 8) Ael. V. H. 8. — 9) Schol. Arist. Ran. 67. — 10) Schol. z. Arist. Av. 282.

Die bei Suidas vorkommende Notiz: Sophokles habe zuerst Drama gegen Drama gestritten, aber nicht mit Tetralogien, wird von Welcker [1]) dahin erklärt, dass Sophokles den innerlich durch den fortlaufenden Mythus verknüpften Dramen des Aeschylos eben so viele einzelne selbstständige Dramen, von denen jedes ein abgeschlossenes Ganzes bildete, entgegengesetzt habe. In Bezug auf das Satyrspiel stimmt Welcker dem Casaubonus bei, dass dessen Inhalt mit der Trilogie nichts gemein hatte. Boeckh vertritt die Ansicht [2]): dass die Aufführungen von vier Dramen sich fort und fort erhalten; dass aber neben solchen Didaskalien auch einzelne Stücke gegen einzelne aufgeführt worden seyen. G. Hermann zufolge [3]) hätte Sophokles mit Einem Drama zu streiten angefangen, obwohl auch nach ihm Tetralogien aufgeführt worden. Hermann läugnet einen inhaltlichen Zusammenhang, nimmt nur einen cyclus tragoediarum an, und behauptet gar, dass nicht blos drei verschiedene und drei (geschichtlich) zusammenhängende, sondern häufig auch blos zwei zusammenhängende Tragödien aufgeführt wurden. Für solche Dilogieen erklärte Hermann die Schutzflehenden und die Danaiden des Aeschylos, und dessen beide Prometheus. Witzschel [4]) nimmt von Aeschylos bis Sophokles drei successive Abänderungen der tragischen Didaskalien an:

1) Erweiterung einer Tragödie zu drei grössern, unter einander durch den Mythus zusammenhängenden Gliedern mit Hinzunahme eines Satyrspiels.

2) Auflösung dieses innern Zusammenhangs und Trennung des fortlaufenden Stoffes in drei von einander unabhängige Tragödien mit einem Nach- oder Satyrspiel. Die zu einer Didaskalie gehörigen Dramen wurden in ununterbrochener Folge hintereinander aufgeführt.

3) Auflösung und Unterbrechung der scenischen Aufeinanderfolge bei der Aufführung der Didaskalien, indem jedem einzelnen Drama des einen Dichters die andern mitkämpfenden Dichter jeder das seinige entgegensetzte. So erklärt sich

1) 508 ff. — 2) Prooem. z. Lectionskat. 1841—42. — 3) de comp. tetral. trag. 1819. p. 3. Opusc. II, p. 307. — 4) Pauly, R. Encykl. d. class. Alterthumsw. Bd. VI, 2. S. 1732 ff.

Witzschel die Neuerung des Sophokles (δρᾶμα πρὸς δρᾶμα), ohne aber Belege für seine Ansicht beizubringen.

Der erste Anlass zur trilogischen Anordnung in Satz, Gegensatz und Ausgleichung (πρότασις, ἐπίτασις, κατάστασις) liegt nach Welcker [1]) im Epos, in den Mythen selbst, ja in der Natur des Menschen und in den Gesetzen der Welt. Auch hat schon A. W. Schlegel den Ausspruch gethan: Die Glieder einer Trilogie verhielten sich, wie Satz, Gegensatz und Vermittelung. Selbst G. Hermann erkennt auch bei der unverbundenen Trilogie eine wohlberechnete Composition an: das erste Stück hätte vorzugsweise durch poetische Grossartigkeit auf den Geist zu wirken; das zweite durch überwiegende Macht der Musik Ohr und Gefühl zu fesseln; das dritte durch Decoration und scenischen Pomp das Auge zu befriedigen gesucht. Ein etwas dünner und mürber Verknüpfungsfaden. Geppert ist überzeugt [2]), „dass sich die einzelnen Dramen (der Tetralogien) ungefähr so zu einander verhalten, wie bei uns die Sätze einer Sonate oder Sinfonie, d. h. sie bildeten eine Folge von Stücken, die im Tempo, im Charakter und zuweilen in der Tonart verschieden waren, ohne dabei in irgend einer Weise von einander abhängig zu seyn. Gleichwohl ist die Folge dieser Sätze keine willkürliche . . . dem Allegro ist zu allen Zeiten ein Adagio, diesem ein Presto gefolgt. . . . Die mittlern Stücke (der Tetralogie) zeichneten sich, wie Genelli [3]) treffend bemerkt hat, durch ein gewisses Innehalten des Tempo, durch ein Verharren der tragischen Handlung aus und entsprachen insofern vollkommen den Mittelsätzen unserer Sinfonien.“ Bezüglich dieser Ansicht von Genelli meint dagegen Welcker [4]): „Weil aber dem Verfasser (Genelli) ausser der Orestee kein anderes Ganzes richtig bekannt war, so ist die irrige Vermuthung beigefügt, dass die Mittelstücke den gleichen Charakter eines dunklen, ahndungsschwangern Verharrens der Handlung an sich tragen.“ „Die Anfangsstücke“, fährt Herr Geppert fort, „schlugen einen lebhaftern Ton an, der in den Endstücken noch gesteigert zu werden pflegte.“ Im Satyrdrama erkennt H. Geppert das „Scherzo.“ Ein artiges Combinationsspiel, wenn nur

---

1) S. 492. — 2) Ueb. d. Auff. d. Euripid. zu Athen etc. 1843. S. 9 ff. — 3) Theat. z. Athen 1818. S. 21. — 4) S. 536.

die symphonische Gliederung mit den tragischen Gliederungsmomenten die mindeste Analogie darböte. Allegro und Agamemnon, Presto und Eumeniden — welche auch nur äusserliche Beziehung der thematischen Entwickelung in Symphonie und Tetralogie wäre da herauszufinden? Satyrspiel und Scherzo, das lässt sich allenfalls hören, und so mag der immerhin sinnige Einfall zu den mitgetheilten Ansichten über die Tetralogie das symphonische Schluss-Scherzo bilden.

Die tetralogische Aufführung weist Boeckh ausschliesslich den grossen Dionysien zu; in den Lenäen dagegen sey mit einzelnen Tragödien gekämpft worden.[1]) Den Beweis dürfen wir einer so grossen Autorität erlassen. Wieseler[2]) will nur an den Lenäen, Vormittags Tragödien, Nachmittags Komödien gespielt wissen. Wegen der Unwahrscheinlichkeit, dass eine dreifache Tetralogie dreier Wettkämpfer hintereinander hat gegeben werden können, ist Bode[3]) geneigt, der Angabe des Grammatikers Thrasyllos[4]) beizupflichten, der, aus Mende in Maked. gebürtig, unter Kaiser Tiberius lebte, laut welcher Angabe die Tragiker mit vier Dramen an den Dionysien, Lenäen, Panathenäen und Chytren in den Schranken erschienen seyn sollen. Nur will Bode, statt Panathenäen, an welchen niemals tragische Agonen gegeben wurden, die Anthesterien einschieben. Ihm zufolge würde „sehr passend“ auf die Peiräischen Dionysien (die ländlichen) das erste Stück (je einer Tetralogie der drei Mitbewerber) fallen, auf die Lenäen das zweite, auf die Chytren (Anthesterien) das dritte, und auf die städtischen Dionysien regelmässig das Satyrspiel. So wären, in einem Zeitraum von vier Monaten, an den vier hintereinander folgenden Festen des Dionysos die zwölf tretralogischen Stücke bequem abgespielt worden. Von allen den verschiedenartigsten Ansichten über die Darstellungsfolge von Tetralogien will uns diese von Bode befürwortete des Thrasyllos die unzulässigste scheinen.

Die Frage, wie viele tragische und wie viele komische Dichter an Einem Feste und Festtage mit einander wetteiferten, löst Sauppe[5]) mit Einem Schwertstreich:

---

1) Abhandl. d. Berl. Akad. 1816—17. p. 74 f. 2) Animadv. in Aeschyl. et Aristoph. p. 99 ff. — 3) 91 f. — 4) Diog. L. III, 36. — 5) Ueber die

„Dass nur eine Trilogie an einem Tage aufgeführt worden sey, geht unwiderruflich aus dem sicher bezeugten Umstande hervor, dass Tragödien und Komödien an einem und demselben Tage aufgeführt wurden. An den grossen Dionysien eine Tetralogie Vormittags und eine Komödie Nachmittags. An jedem der drei Tage eine Trilogie (mit Satyrspiel) und eine Komödie. In der Blüthenzeit nämlich. Nach Wegfall des Chors traten fünf Komiker gegen einander auf.“[1] Herr Sauppe entscheidet eben so peremptorisch über die Zahl der Kampfrichter, im Widerspruch mit Plutarch's Stelle im Leben Kimon's (c. 8) und mit den von Lessing daraus gezogenen Folgerungen.[2] Herr Sauppe setzt fest: „Nur in diesem einen Falle (dem bei Plutarch erwähnten) habe der Archon, statt der gewöhnlichen fünf Kampfrichter, den Kimon und seine 9 Unterfeldherren als 10 Kampfrichter bestellt.“ Bekanntlich bei der ersten Preisbewerbung des jugendlichen Sophokles gegen den alten Aeschylos. Die Begründung von Sauppe's Ansicht hält sich bescheiden hinter der Zuversichtlichkeit des Ausspruchs verborgen.

Ueber die Wahl der Preisrichter verdanken wir Herrn Sauppe folgende Belehrung (S. 7ff.): „Es ist mir das Wahrscheinlichste, dass immer die Rathsmitglieder aus den Phylen, die für einen Wettkampf die Choregen gestellt hatten, auch die Wahl der Richter für diesen Kampf vornahmen.“ . . . „Wenn die Choregen für die Festfeier aufgestellt waren, so wurde im Rath der Fünfhundert, ohne Zweifel unter der Aufsicht des Archon, im Beiseyn der erwählten Choregen, in geheimer Abstimmung die Wahl derjenigen vorgenommen, aus denen dann durch das Loos die ausgeschieden werden sollten, die den Ausspruch zu thun hatten“ (die fünf Kampfrichter). „Die Abstimmung war geheim.“ Für jede der drei Wettkämpfe (Tragödie, Komödie und kyklische Chöre) wurde besonders gewählt, was Herrn Sauppe „kaum zweifelhaft“ scheint. „Die Hydrien (Urnen),

---

Wahl d. Richt. in den mus. Wettk. an d. Dionys.: Bericht üb. d. Verhandl. d. Königl. Sächs. Gesellsch. der Wiss. zu Leipzig. Philos.-histor. Klasse. 1855. S. 20 ff. — 1) Arg. Aristoph. Plut. für Ol. 97, 4. und Inschr. aus Ol. 108. Corp. Inscr. Nr. 231. — 2) Leb. d. Soph. Sämmtl. Schriften. 6. Bd. Lachm.

in welche die Namen geworfen worden waren, wurden von den Prytanen des Raths und den Choregen versiegelt, dann dem Schatzmeister übergeben, der sie auf der Akropolis (doch wohl in dem Opisthodomos) des Parthenon aufbewahrte." [1]) Die Auslosung der fünf Preisrichter erfolgte nach der Aufführung der zu wählenden Tragödien durch den bekränzten Archon (Eponymos) feierlich und öffentlich [2]), aus den versiegelten, wahrscheinlich auf der Bühne aufgestellten Urnen, in denen die Namen der im Rathe Vorgewählten lagen. Die vereideten Preisrichter gaben das Urtheil einstimmig oder durch Stimmenmehrheit. „Wir haben nur ein ästhetisches Urtheil der Kampfrichter über die Dichtungsart anzunehmen." Bei dieser seiner Annahme vergisst nur Herr Sauppe, dass die Athenischen Kampfrichter keine deutschen Professoren waren. Wie die Kunst der Hellenen ethisch-politisch-ästhetisch in Einem war, so wird wohl auch das Urtheil des Athenischen Preisgerichtes sich nach Befund dieser drei Wesensmomente eines Drama's entschieden haben. Mit der Zersetzung dieser Momente erfolgt auch die aller Poesie und Kunst, und am raschesten der Zerfall des Drama's. Sitzt gar die abstracte Professoren-Aesthetik zu Gericht über Tod und Leben der dramatischen Dichtkunst, so ist dies ein Symptom ihrer eingetretenen Verwesung.

Ueber die Zeit, in welcher die Dichter und ihre Schauspieler die Bühne betraten, musste gelost werden. Das geht aus einer Stelle in Aristophanes Ekkles. (1158 f.) hervor:

> Insbesondre nicht entgelten mich's zu lassen, dass mich heut'
> Traf das erste Loos zu spielen (ὅτι προεἴληχ')

und wird durch das bestätigt, was Jul. Pollux von dem komischen Schauspieler Hermon berichtet. [3])

Das Eintrittsgeld (Theorikon) betrug für die drei Spieltage zusammen eine Drachme (zwei Obolen auf jeden Tag, etwa 1 Gr. 10 Pf.). Unter Perikles erhielten die ärmern Bürger aus der Staatskasse jeder eine Drachme als Theorikon oder Schauspielgeld. [4]) Die Auszahlung des Theorikons geschah früher durch

1) Isokrat. Trapez. 83. p. 365. — 2) Dem. c. Mid. § 17. — 3) IV, 88. — 4) Harpokr. v. Θεωρικά. Phot. Lex. p. 88 ff. Boeckh, Staatshaush. I, p. 196. 232.

die Hellenotamien [1]), später durch eine besondere Behörde, die *ϑεωρικὴ ἀρχή*. [2]) Das Schaugeld floss aber zum Theil in die Staatskasse zurück, da das Theater dem Architekten (*ϑεατροπώλης*, Theaterpächter) vom Staat in Pacht gegeben wurde. Für das Piräische Theater z. B. betrug die Pachtsumme 3200 Drachmen, etwa 761 Rthl., für die Spielzeit (Herbst). [3])

Der Kampfpreis für den tragischen Dichter bestand in einem Epheukranz [4]); für den komischen in einem Schlauche mit Süsswein (Ambrosia). Schauspieler, die Götterrollen verhunzten, wurden von den Stabführern (Rhabduchen, Rhabdophoren, Mastigophoren) ausgepeitscht. [5]) Eherne Bildsäulen erhielten die Dichter erst um die Zeiten des Demosthenes, nachdem der tragische Dichter Astydamas (Enkel des Aeschylos), für seinen Parthenopäos durch eine Statue geehrt worden. [6]) Ueber choregische Tripodien berichtet Pausan. [7]) Diese Tripodien ruhten auf Postamenten, mit einer schon erwähnten Inschrift. Die Inschriften gaben die Urkunden zu den Didaskalien her, einer Chronik der dramatischen Literatur nebst Uebersichten der siegreichen Stücke. Die frühesten Didaskalien rühren von Aristoteles und seinem Schüler Dikäarchos her, und wurden von den Alexandrinischen Gelehrten, Kallimachos, Aristophanes von Byzanz, Lykophron u. s. w. fortgeführt. Unter Didaskalie wird aber auch die Aufführung der für ein Fest zusammengehörenden Dramen eines Dichters verstanden: eine Tetralogie, eine Bezeichnung, die bei den Alten nirgend vorkommt. Die einzige Stelle, wo „Trilogie" erwähnt wird, ist das Schol. Aristoph. Ran. V. 1122. Choregische Inschriften findet man bei Boeckh. [8]) Ueber einen wichtigen Punkt, die Ueberarbeitungen der Dramen oder Neue Recensionen (*δράματα διεσκευασμένα*), die uns noch mehrfach beschäftigen werden, hat derselbe grosse Alterthumsforscher die ersten Aufschlüsse gegeben. [9]) Jeder Wiederholung eines neuen Drama's musste eine solche Diaskeuase vor-

1) Boeckh, Corp. Inscr. I, 147. p. 219 ff. — 2) Bekk. anecd. gr. p. 264, 7. — 3) Boeckh, C. Inscr. I, 103. p. 140. — 4) Rhunk. in Tim. p. 246 f. — 5) Rhunk. Lukian. Piscat. c. 33 p. 602. Demosth. Mid. p. 572 Schol. Arist. Pac. 733. — 6) Diog. L. II, 43. — 7) I, 26. — 8) Staatsh. 2. Ausg. I, p. 609. — 9) Gr. trag. princ. p. 18 ff. Zeitschr. f. Alt. Wiss. 1840. Nr. 135.

angehen, bei welcher die gegen die erste Ausgabe, von Seiten des Publicums, lautgewordenen Rügen zu berichtigen waren.[1]) Eine besondere Art von Bearbeitung und Auffrischung alter Stücke nannte der Komiker Phrynichos ἐπικαττύειν „versohlen." Wie Euripides z. B. die ältere Medea des Neophron zu der seinigen verarbeitet hat. Gegenwärtig lässt sich das Verhältniss der Umarbeitung zur ersten Ausgabe nur an Stücken des Euripides und Aristophanes mit einiger Sicherheit verfolgen.[2])

Die Frage, ob Frauen bei dramatischen Aufführungen zugegen waren, scheint, für die Tragödie, zu Gunsten ihrer Anwesenheit entschieden. Dass auch ehrbare Frauen Zuschauerinnen von Tragödien waren, bezeugen Stellen in Plato.[3]) Dafür spricht ferner auch Aristophanes' Betonung des nachtheiligen Einflusses, welchen die Tragödien des Euripides auf die Moral der attischen Frauen übten.[4]) Ihre Gegenwart in der Komödie, ehrbarer Frauen mindestens, und in der alten Komödie, bleibt jedenfalls zweifelhaft.[5])

Den Eindruck, den das Dionysos-Theater bei einer Vorstellung bewirken mochte, schildert Bode[6]) mit folgenden Worten:

„Die ganze äussere Aufführung der Dramen, der Pomp des antretenden Chors in goldenen Kränzen und kostbaren Gewändern, das Erscheinen der Schauspieler in feierlicher Erhabenheit der Götter und Heroen, die lebendige Begleitung der Recitation mit Musik und idealischer und wahrhaft plastischer Mimik, der prächtige Schmuck der Sieges- und Fackelzüge, die architektonisch verzierte Scene mit ihren Tempeln und Palästen, mit ihren Statuen und Malereien, und gegenüber der weite Halbkreis von oft 30,000 erwartungsvollen Zuschauern, auf welche der blaue Aether des Tages oder der gestirnte Himmel des Abends herabblickte, das Alles musste den Geist heben und zur Andacht stimmen; es musste sich vereinigen zum Eindruck höchster Festlichkeit und die herrliche Harmonie des Ganzen erzeugen, worin man mit Recht die Vollendung aller Kunst erkannt und bewundert hat."

1) Schol. Arist. Ran. 1060. — 2) Boeckh, gr. tr. pr. 21 ff. Vgl. Bernhardy, Grundr. d. gr. Lit. II, 2. S. 143. Anm. 671. — 3) Legg. II, p. 658 D. ib. VII, p. 817 C. u. Gorg. p. 502 D. — 4) Ran. 1078. — 5) Vgl. Becker's Charikl. II, 249 ff. III, 128 ff. Jacobs, verm. Schrift. IV, 272 ff. 303 ff. Passow, Zeitschr. f. d. Alterthumswiss. 1837 p. 249. — 6) S. 155, 29.

Treten wir nun an den Schöpfer all' dieser Herrlichkeiten heran: an

Aeschylos.

Die grösste Epoche des hellenischen Nationalgeistes, der Zeitraum, welcher die Neubegründung der Demokratie zu Athen durch Kleisthenes bis zur Vertreibung der Perser aus Griechenland umfasst, hat sich für uns fast einzig und ausschliesslich in den Urkunden dreier Geistesschöpfungen verewigt. Die eine ist Herodot's Geschichte jener grossen Zeit: ihr Epos. Die zweite verherrlicht die Gymnastik und musische Ausbildung, welche die griechische Jugend, in den panhellenischen Festspielen, zu Vorkämpfern der Befreiung befähigte und weihte, und in Pindar's Epinikien ihre erhabenste Feier fanden, ihre panhellenische Lyrik. Den mächtigsten Ausdruck aber gewann jene glorreiche Epoche in ihrem dramatischen Abbilde, in den Trilogien des Aeschylos, wovon uns, mit Ausnahme der Oresteia, nur vier Einzeldramen und einige dürftige Bruchstücke erhalten geblieben. Ein Epos ist uns Herodot's Geschichte, weil sie, von Mythen noch ganz durchflochten, auf die Sagengeschichten der jonischen Logographen, des Hekatäos, Pherekydes, Hellanikos, zurückweist. Doch enthält sie nicht, wie diese, eine blosse Chronik von legendenhaften und geographischen Notizen. Mit historischem Geiste den Sagenstoff durchdringend, lässt Herodot's Erzählung den Gedankengehalt der Mythen durch die Darstellung als jenen tiefgeschichtlichen Grundsatz hindurchscheinen, den, in anderer Form, auch die Tragödie verkündet: die Lehre von der Hinfälligkeit menschlicher Machtgrösse; eine mahnungsvolle, in ihrem Innersten tragische Geschichtsbetrachtung, die Herodot in dem Ausspruch zusammenfasst: „Die Gottheit sieht mit eifersüchtigem Neid auf die menschliche Grösse herab": (*τὸ ϑεῖον πᾶν ἐστι φϑονερόν*).[1]) Kein einziger Geschichtsschreiber nach ihm hat von einer so offen bekannten Idee göttlicher Einwirkung die geschichtlichen Ereignisse bestimmen lassen; hat, wie Herodot, aus einem philosophisch-poetischen, wenn gleich in der Bezeichnung noch ungemässen, und erst von der Tragödie geläuterten Begriffe einer

1) Reiz, Herod. T. I. p. XXIX. Bähr, zu Herod. I, 32. u. III, 40.

göttlichen Weltführung die menschlichen Geschicke darzustellen und zu erklären unternommen.

Vor Herodot hatte Pindar, wie kein anderer Lyriker, die Mythe idealisirt und durch sittliche Motive geadelt. Er verwirft alles Unwürdige und was der Hoheit seiner Götterideale widerspricht. Seine hymnodische Erhabenheit in Heroenvergötterung lichtet das Naturdämonische zu einer eingeborenen, segenwirkenden Schöpfermacht (φυά), die kein Studium und keine Kunst erwerben noch ersetzen könne.[1] Götter- und Heroengeschlechter verkehren bei ihm wetteifernd in gegenseitiger Förderung und Ruhmeserhöhung durch Siegesfeier und Verherrlichung. Die leuchtende, Apollinische Heiterkeit, von der sein Gesang strahlt, erhebt sich siegesgross, wie der Delphische Gott über den Python, über das „Phthoneron“, das Neidgefühl der Götter, das die Weltanschauung des jüngern, im Hinblick auf gefallene Grössen tragisch gestimmten Geschichtschreibers betont. Der lyrische Siegesverherrlicher duldet ein Missgefühl bei seinen Heroen nicht, die er zu Göttern preiset; geschweige bei den seligen Lichtgestalten des Olympos, bei den Göttern selbst, denen er, als Quell und Ausfluss alles Schönen und Guten, aller Huld und Glückseligkeit, lobsingt. Die Nachtseite zu Pindar bildet die Tragik seines Freundes, Aeschylos; wie der Schicksalsbegriff des Sophokles sich mit der Geschickesanschauung seines ihm auch durch persönlichen Umgang befreundeten Herodot verwandt erweist und verschwistert. In der kühnsten Offenbarung jenes Götter-Menschenkampfes: in Aeschylos' Prometheus, sehen wir das Phthoneron nicht als blosse Göttermissgunst wirken; nicht als ein uranfängliches, wie durch Schicksalsschluss verliehenes Majestätsrecht allmächtiger Götterwesen, der Menschenwelt gegenüber, schalten, von dem keine Berufung stattfände, und wobei der wahnumstrickte Menschengeist und das gebrochene Menschenherz sich ein für allemal zu bescheiden und zu beruhigen hätte. In der tragischen Weltanschauung des Aeschylos, deren volles Bekenntniss gleichsam sich im Prometheus ausspricht, gewinnt das Phthoneron einen positiven Gehalt. Die Aeschylische Tragik lässt jenes Urgegebene, jene unvordenkliche Voraussetzung, jenes in aller Ewigkeit festruhende,

1) Nem. X, 39. V, 42.

unwandelbare Uebermachtsverhältniss zwischen Götter- und Menschengeschlecht nicht in seiner Schicksal-bestimmten Thatsächlichkeit, als ein theologisches Dogma, bestehen. Aeschylos' Prometheus, in welchem sich die innerste Idee seiner Tragik, wie in ihrem Lichtkern, und gleichsam von Angesicht zu Angesicht, offenbart, reisst jenes Phthoneron aus seiner unnahbaren, unerforschlichen Allmachtsruhe, Naturnothwendigkeit und Starrheit; entzweit und facht es zu dramatischen Katastrophen, und verwickelt es in den furchtbarsten tragischen Kampf, den jemals eine Dichterphantasie entzündet: in einen wechselseitigen Ausgleichungskampf mit seinem Gegensatze: mit dem Leidensopfer seiner vermeintlich urnothwendigen Uebermacht: mit der, im Titanen und Gottmenschen Prometheus, als ihrem Märtyrer-Symbole, ihrem Wohlthäter, Erleuchter und Befreier, gehassten und gepeinigten Menschheit. Der Gegensatz von Gewalt und Recht, dessen thatsächliche Kampfentbrennung die Geschichte, den idealverbildlichten Austrag die Tragödie darstellt, dieser tragische Grundconflict wird in Aeschylos' Prometheus in seiner Uridee aufgezeigt, als Götter- und Titanentragödie, mit dem Menschenbildenden Titanen, dem Vertreter der Menschheit und ihrer Cultur-Idee, als tragischem Leidenshelden.

Im Gefesselten Prometheus, unmittelbar nach der grausamsten, am eignen Vater verübten Frevelthat, den Zeus vom Thron gestürzt und in ewige Ketten geschmiedet, erscheint Zeus nicht als jener höchste Ordner und Walter des Rechtes, als den ihn, im Sinne Homer's, die Dichter preisen. Zeus ist hier nicht der Allmächtig Allweise des Sophokles[2]); auch nicht der erhabene Allvater der Olympischen Götter und Menschen, den Aeschylos sonst überall in seinen Tragödien in ihm verehrt und verherrlicht, wie die von Welcker angeführten Belegstellen darthun. Der Gef. Prometheus zeigt den „neuen Weltherrn", thronend gleichsam auf den rauchenden Trümmern der Titanomachie; auf der Wahl- und Brandstatt einer niedergebrochenen Weltherrschaft und alten Götterordnung; noch dampfend, wenn man so sagen darf, vom Siegesgrimme des Vae victis; von der ungeheuersten Frevelgewaltthat, begangen an Göttern und Menschen, am eigenen Er-

1) Polyx. fr. 3.

zeuger, an den eigenen Brüdern, gleich ihm Erd- und Himmelentsprossen; begangen am Menschengeschlechte, in dem Gott-Titanen, dem Menschenbildner und Heilspender durch Licht- und Geisteswohlthat. Im Gef. Prometheus herrscht Zeus als Personification der schrankenlosen Naturgewalt, und der selbst seine Läuterung erfährt im tragischen Kampfe gegen den als Prometheus verkörperten Gedanken, den vorschauenden Verstand, den wissenden Geist, die bewusste Erkenntniss, deren innerster Lichtpunkt das ethische Bewusstseyn ist: das Bewusstseyn des Rechten und Guten; das Rechts- und Freiheitsbewusstseyn und des daraus entspringenden, mit ihm identischen, Götter und Menschen gleich bindenden Vernunftgesetzes, welches allein der allmächtige und unbedingte Weltherrscher, die höchste und innerste Wesensmacht alles Wirkens und Waltens, und nichts Anderes ist als Aeschylos' Schicksalsidee. Jene Selbstläuterung der als Zeus gedachten blinden Naturgewalt zur Selbsterkenntniss, zur Erkenntniss des einzig wahrhaftigen Alleinherrschers: des Vernunftgesetzes und der einzig wirklichen Freiheit, sich zu bestimmen nach diesem Vernunftgesetze, danach zu handeln und zu wirken, eine solche Emporläuterung der unter Zeus' Gestalt verbildlichten Naturmacht ist auf's Tiefste begründet in der allgemeinen Vorstellung der griechischen Mythologie von einer stufenweisen Entwicklung der Welt. In diesem Sinne spricht auch Schelling [1]) von den Steigerungen einer untersten zu Grunde liegenden Kraft, die sich endlich zur höchsten Persönlichkeit verkläre. Unserer Auffassung nach ist Aeschylos' Prometheus die Trilogie dieser Verklärung der blossen naturmächtigen Weltherrschaft zur höchsten Allmachts-Persönlichkeit; ist die Promethee die trilogische Veranschaulichung der tragischen Läuterungsidee in ihrem Urgrunde und in ihrer höchsten Potenz; als einer Läuterungsverklärung des obersten Gewaltherrschers zum vernunftgesetzlichen Weltlenker, im Reinigungsfeuer des, als Titan Prometheus, verbildlichten Menschengeistes. Und diese Läuterungsidee, für uns die Mutteridee der Weltentwickelung, wie ihres poetischen Abbildes, der Tragödie — diese Verklärungsidee, wir sehen sie in der Promethee an einem kosmischen Conflicte nachgewiesen,

1) Gotth. von Samothrak. S. 23.

an einem Weltschöpfungsprocesse gleichsam, aus welchem die blinde Naturmacht, die Zeus vertritt, als geläuterte, der Geistesobmacht innegewordene und dadurch selbst zu vernunftgesetzlichem Walten vergeistigte Herrschaft hervorgeht. Kraft welchen Gegensatzes und Gegenkampfes zu solcher Innewerdung, solcher Gesetzesanerkenntniss, umgeläutert aus einer blindzwingenden Naturgewalt zum allwaltenden Vater der Olympischen Götter und Menschen, zu der „Seligen Seligstem“ (μακάρων μακάρτατος)? [1]) Kraft welchen tragischen Zwiespaltes zur Besinnung gelangt, in sich selbst erhöht, vervollkommnet und verklärt? In Kraft der allerwunderbarsten Nöthigung: übermocht durch die unbezwingbare Dulderstärke des Märtyrers der Gewalt, mitten in seiner namenlosen Folterqual, die der naturgewaltige Zwingherr über sein Leidensopfer, den Vertreter der Vernunft und des Geistes, verhängt; des Geistes, dessen unüberwindliche Widerstrebungskraft mit dem Drucke und der Vergewaltigung wächst; dessen Vertreter denn auch, der Titane Prometheus, aus der Unbesiegbarkeit eines solchen Bewusstseyns die tragisch erhabene Trotzesgrösse schöpft und, aus diesem höhern, unsterblichen Bewusstseyn eines allein berechtigten Vernunftzwanges heraus, die Willkürgewalt des übermächtigen, lediglich durch physischen Zwang, durch materielle Peinigungen übermächtigen Tyrannen bricht. Der „befreite“ Prometheus ist zugleich der befreite Zeus: befreit aus einer blossen materiellen Naturgewalt zu einer obersten vernunftberechtigten Gottesmacht. In dem Gef. Prometheus haben wir jenen Zeus vor uns, wie er vor seiner Vermählung mit der Themis, der Göttin des Vernunftrechtes und der gesetzlichen Ordnung, zu denken wäre, die auch Aeschylos, abweichend von der Hesiodischen Theogonie, als Mutter des Prometheus einführt, und mit welcher Zeus Gottheiten zeugte, die alle der gesetzlichen Weltordnung, dem nach Recht und Vernunft bestimmten Maasse und Gleichgewichte der Dinge vorstehen. Zeus' Kinder von der Göttin Themis sind die Horen, die Reglerinnen der Nacht- und Tagesstunden, die Feststellerinnen jenes unverrückbaren Gesetzes: Alles hat seine Zeit. Dike, die Jeglichem sein gebührend Theil anweist; wie in der Natur dem Witterungswechsel, so in den menschlichen Ver-

1) Aeschyl. Suppl. 520.



hältnissen dem Besitzeswechsel gebietet. Eunomia, die Ordnungserhalterin im Wandel der Naturereignisse. Irene, die Friedselige, die über ihre Schwestern die Aufsicht führt, dass sie zum gemeinsamen Ordnungszwecke in Frieden und Eintracht zusammenwirken. Was jenen mystischen Sohn betrifft, vor dessen Erzeugung mit der Okeanide Thetis, die Mutter des Prometheus, die Orakel- und Erdgöttin Themis, den Zeus warnt, weil dieser ihm von der Thetis bevorstehende Sohn mächtiger als sein Vater seyn, und ihm, dem Zeus, die Weltherrschaft entreissen würde; so können wir in diesem für den Vater unheilvollen Zukunfts-Sohn nur ein ähnliches Beziehungsverhältniss, wie zwischen Ursache und Folge, Schuld und Sühne, angedeutet erblicken. Der verheissene Thetis-Sohn ist ein Sohn der Vergeltung, welcher an seinem Vater Zeus den von diesem am Erzeuger verübten Frevel der Herrschaftsentreissung rächen soll. Aeschylos giebt der von seinem Freunde Pindar[1] gedichteten Sage die Wendung, dass sein Prometheus, der allein um jenes Orakel weiss, und von Zeus zur Deutung desselben durch Foltergewalt gezwungen werden soll, seinen Peiniger durch unbeugsame Vorenthaltung des Geheimnisses die Freiheit abtrotzt, und ihn zur Nachgiebigkeit und Versöhnung zwingt. Die schuldrächende, unentrinnbare Strafereilung, die Wirkungsfolge, das Vergeltungsmoment, diesen Sohn, der in dem dunklen Schoosse der Entwicklungsfolge seinem Erzeuger, dem Frevel, entgegenreift, — der vorschauende Gedanke allein, der Prometheus, ereilt ihn, erfasst ihn, vermag ihn zu bannen durch Vorsorge, und Sühne, die zuvörderst in der Erkenntniss und Beherzigung dieses Vernunftgesetzes sich erprobt, dieser Causalitäts-Erinnye, oder, wie es die Schulphilosophie formelt, dieser Causalitäts-Kategorie, der Grundsäule des Weltbestandes und der tragischen Logik. Aus der Erkenntniss des Unrechts geht die freiwillige Unterordnung der Machtwillkür unter das Gesetz des vorschauenden, Folge bedenkenden Geistes hervor; die Willkür läutert sich zur vernunftbedingten, einzig wahren Freiheit. Die Macht aus einer naturblinden, dumpfzwingenden, starrnothwendigen, todten, wird lebendige Geistesmacht, durch und durch gesetzlich; die Macht vergeistigt und

1) Isthm. VII, 27 ff.

verklärt sich zum Recht; die Naturnothwendigkeit zur göttlichen Intelligenz, der Welt-Tyrann zum gesetzlich gebundenen und dadurch erst vollkommen freien Allherrscher. Zeus kommt zur Raison, er steht von der unheilbringenden Vermählung ab, reicht dem Zukunfts-Titanen die Hand zur Versöhnung, und nimmt das Menschliche in den Rath der Götter auf, indem er seine erwählte Braut, die Thetis, mit einem Königssohne, mit Peleus vermählt, dem künftigen Vater des göttlichen Achilleus, der das despotische Asien, das zwingherrische, Geistes- und Menschheits-feindliche, von gesetzloser Willkürmacht und physischer Massengewalt berauschte, Knechtungs-trunkene, dem geistesfreien Hellas zu unterwerfen berufen war. Diesem Thetis-Sohne ist es beschieden, der erste Umstürzer der asiatischen Gewaltherrschaft zu werden; der Entthroner des asiatischen Zeus, als Sohn der Okeanide Thetis; der herrlichste Jünglingsheros des Meer-begünstigten Hellas, das, selbst ein Schoosskind der Thetis, auserlesen ward zum Beherrscher des freien, beide Festlande verknüpfenden Meeres, dieses Fruchtwassers sich entwickelnder Culturen. Was der Aeakide Achilleus begann, das sollte der Aeakide Alexander, der makedonische Achilleus, vollenden.

Zu solcher Sohnes-Zukunftsherrschaft wirkten die drei als hohe Titanen vergeistigten Naturwesen mit: das hellsehende Feuer, Prometheus; die weissagungskundige, von geisterhaften, aus der Grundtiefe empordringenden Dünsten umwallte Erdgöttin, Themis; und die unter den zwölf hehren, heilstiftenden Titanen der Theogonie [1]) mitaufgezählte Okeanide Tethys, oder Thetis, die Göttin des lebenströmenden, allbefruchtenden Wassers. Das erste Drama der Promethee: Prometheus Feuerlanger, schloss die Vermählung der Okeanide Hesione mit dem Titanen-Lichtbringer. Das Mittelstück schliesst mit der Hinabschmetterung des Fessel-spottenden Feuergeistes, des Prometheus, in den Tartaros, der den unbezwingbaren, die Finsternisse der ewigen Nacht selbst mit Geisteshelle durchlohenden Licht- und Feuergott emporsenden muss zu neuen tausendjährigen Martern, die das Schlussstück eröffnen und denen der Repräsentant der heroi-

1) O. Müller, Proleg. z. Mythol. S. 375.

schen Arbeitskraft ein Ende macht. Der gotterzeugte Menschenheld, die hohe Kraft des „Herakles," die unermüdlich thätige, schaffend betriebsame Menschheit als Heldengestalt; Säuberer und Lichter der Erde von wüsten Ungeheuern, Austrockner der Sümpfe, Befreier von Tyrannen und wilden Ochsen, und solchen Wütherichen der Lüfte, wie jener grause Adler, hochthronend, wie auf Purpurpfühlen, auf der zerfleischten Leber des grossen Menschenfreundes, des Propheten-Titanen, des gefesselten Gedanken-Gottes. Der Held-Ueberwinder mühseliger Arbeiten, der Held schöpferischer Armkraft, der Arbeiter-Held, befreit den angeschmiedeten Gott-Proletarier des Geistes, der Gedankenarbeit, erlöst ihn mit einem Pfeilschuss von dem befiederten Scheusal, dem Königsvogel, der sich mit dem Blute des geistigen Befreiers der Menschheit mästet. Menschlich heroische Armkraft befreit den Titan, Feuer, dessen geistige Kraft mit ihr, mit der Heldenwucht betriebsamer Armstärke im Bunde, das Grösste schafft, die Menschheit frei und Göttern ebenbürtig adelt, würdig mit den Olympischen, wie Peleus zur Seite seiner neuvermählten Okeanide, an Einer Hochzeitstafel zu schmausen, wobei der allmächtige, aus einem feindseligen Naturgott zum huldreichen Vater der Götter und Menschen umgewandelte Kronide den liebenswürdigen Wirth macht.



Blinde Naturnothwendigkeit und erkennender Menschengeist, dieser Urgegensatz, war der griechischen Anschauung so wenig fremd, dass ihn Euripides in einem Anruf der Hekuba an Zeus [1]) klar und entschieden ausspricht: „Wer du auch seyn magst, Unerforschlicher!" — mit diesen Worten wendet sich Hekuba an den obersten Herrn der Welt, „Ob man Naturnothwendigkeit, ob Menschengeist, dich nenn', ich fleh' dich an, o Zeus" . . . . (*Ὅστις ποτ᾽ εἶ σὺ δυστόπαστος εἰδέναι, Ζεὺς, εἴτ᾽ ἀναγκὴ φύσεως εἴτε νοῦς βροτῶν, προσηυξάμην σε . . .*)

Dem Aeschylos allein war es vorbehalten, diesen Gegensatz zu poetischer Gestaltung und vollkommner Versöhnung durchzuführen, mit einer tragisch speculativen Macht und Tiefe, vor wel-

1) Troad. 885 f.

cher alle Tragiker sich beugen, und alle Philosophen die Waffen strecken müssen. In der Promethee sehen wir das grösste Mysterien-Wunder in Gestalt einer fast übermenschlichen Dichtung vollzogen, nämlich zwei der tiefsinnigsten, die gesammte speculative Entwicklung vorandeutenden Philosopheme zu Einem höchsten, poetisch tragischen Kunstwerk verschmolzen und erläutert: Heraklit's Weltprincip, das Feuer; und Anaxagoras' Welt-erfüllenden Gott-Gedanken: den *νοῦς*.

Unerklärlich bleibt es uns, wie Schömann in der rühmenswerthen Einleitung zu seiner Uebersetzung des „Gefesselten Prometheus", aus all den Notizen und gelehrten Citaten, für die wir ihm verpflichtet sind, die umgekehrten und, wie uns bedünken will, die verkehrtesten, die Prometheus-Idee gradezu auf den Kopf stellenden Folgerungen ziehen konnte. Ihm bedeutet Prometheus „den gottentfremdeten, einseitig verstockten Menschengeist (S. 58), der die Götter nur als feindselige Wesen, ihre Macht nur als Fesseln fühlt." An einer andern Stelle repräsentirt Prometheus „die von Gott abgefallene Menschheit." „Prometheus", heisst es S. 51, „ist, wie der Entwilderer der Menschen, so auch ihr Verführer, weil er ihnen blos Nützlichkeits-Künste gelehrt, nicht fromme Ehrfurcht vor den Göttern." S. 54 hat sich Prometheus gar zum Diabolos, zum „Entzweier der Menschheit mit Gott" verteufelt: Prometheus, der in der Versöhnung mit Zeus zugleich dessen Versöhnung mit den Menschen, seinen Schützlingen, feiert, um derentwillen er Myriaden, Aeonen von Jahren die unsäglichsten, nur von einem Gotte zu erduldenden Qualen ertragen!

Die Kehrseite zu Schömann's Auffassung des Zeus, in der Promethee, bildet die von Welcker, die uns aber die rechte Seite scheint und jene die verkehrte. „So ist", sagt Welcker [1]) „dieser tragische Zeus streng nach dem Bild eines Tyrannen geschildert, und dieser Charakter ist mit den stärksten Strichen umrissen" . . . . „Einen Unabhängigkeitsgesinnten erträgt er" (dieser Zeus), „als Gewaltherr, nicht, und verabscheut den Verstand, des Prometheus Wesen, so dass der alte Okeanos sagt, es sey am besten, Verstand habend, es nicht zu scheinen (384)" . . . Weniger einverstanden können wir uns mit Welcker's Deutung von des Dich-

1) Tril. 22f.

ters Grundabsicht bei der Promethee erklären. Welcker schliesst seine Durchführung mit folgendem recapitulirenden Gedanken ab[1]: „Halten wir, nach dieser Abschweifung, zusammen, dass Aeschylos sowohl als Philosoph, wie als Eingeweihter ein streitendes Verhältniss, wenigstens in vieler Hinsicht, gegen die Volksreligion behauptete, so dürfen wir vermuthen, dass er im Gef. Prometheus, in dem die Hesiodische Theogonie in ihren Hauptpunkten behandelt wurde, die Gelegenheit ergriff, um gegen sie und den Zeus, der aus ihr hervorgehe, sich nachdrücklich zu erklären, durch freie Entwickelung des Zusammenhangs oder Fortbildung einiger darin gegebenen Umstände zu zeigen, dass die in ihr enthaltenen Göttergeschichteu nur als Dichtungen zu nehmen und von dem wirklich Göttlichen scharf abzusondern seyen." Die Polemik gegen Hesiod's Theogonie, wenn sie wirklich ein Absichtsmoment im Geiste des Dichters war, woran wir zweifeln, verschwindet in der Unendlichkeitstiefe dieser Weltdichtung zu einem so unscheinbaren Punkte, dass der Scharfblick des Epidaurischeu Drachen sich daran die Augen heraussehen könnte, ohne den Punkt zu entdecken.

Dagegen dürfen wir uns zu fast allen übrigen Ausführungen des grossen Archäologen und Kritikers bekennen, und schöpfen zu immer ueuer Förderung aus diesem tiefen Born gelehrter Forschung und geistreicher Auslegungskunst. Besonders anregungsvoll und sinnreich dünkt uns die tiefgelehrte Abhandlung: Ueber die lemnische Kabirenweihe (115 ff.). Namentlich was, mit Bezug auf Prometheus, über den Feuerdienst gesagt ist, woraus wir, nach Vorgang des grossen Formers und Bildners des menschlichen Lehmteigs, uns noch einen kleinen F e u e r r a u b gestatten. Des Geistes Erscheinungsbild ist das Feuer. Nach der Aeschylischeu Prometheus-Legende holte es der Titan als kabirisches Weihe-Feuer vom Berge Mosychlos auf Lemnos und brachte es den Menschen, Geschöpfen aus Thon und Feuer, Leib und Geist; gleichen Ursprungs mit dem wissenskundigen, geistdurchleuchteten Erdriesen, Prometheus, dem kunstbildnerischen Schöpfer menschlicher Gesittung, geselliger Harmonie uud naturunterwerfender Betriebsamkeit, im Dienste der Erkenntniss, des Wohlstandes, der

1) S. 111.

Glückseligkeit und Freiheit, der höchsten Lebensgüter, errungen mit Hülfe des lichten Feuers (v. 103 ff.):

> Im Ferulstabe glimmend stahl ich ja des Lichts
> Verstohlenen Urquell, der ein Lehrer aller Kunst
> Der Menschen wurde, alles Lebens grosser Hort.

Auf die innere, von der griechischen Anschauung verbildlichte Verwandtschaft der Flamme mit dem erkennenden Geiste deutet auch die Pallasmythe, wonach die Göttin der Weisheit von Zeus „hoch im Luftfeuer" geboren ward; eine Feuergeburt, bewirkt durch Hephaistos, den Gott des kunstverständigen Feuers. Nach der Parsenlehre giebt der Genius (Ized) des Feuers dem Sterblichen hohen Geist und Wissenschaft. Dieser Ized heisst „Ard", was uns stammverwandt mit ars (tis) scheint, „die Kunst":

> „Und was er bildet, was er schafft,
> Das dankt er dieser Himmelskraft."

Unzweifelhaft waren sämmtliche zu 28 Tetralogien gruppirten 112 Dramen des Aeschylos von einer gleichartigen Ineinsverbildlichung des Natur- und Geisteslebens erfüllt. Aeschylos' Tetralogien sind zugleich schöpfungs- und culturgeschichtliche Dramen; Dichtungen, denen keine Poesie etwas Vergleichbares an die Seite stellen kann, wenn man einige Dramen von Shakspeare ausnimmt, Macbeth z. B., den Sturm, wie wir seines Ortes sehen werden.

Aus dem über Prometheus Mitgetheilten muss Jedem von selbst einleuchten, wie nur das gröbste Missverständniss dem Aeschylos einen Schicksalsbegriff aufheften konnte, der etwas anderes wäre, als jenes Nothwendigkeitsgesetz, das mit der Denkbestimmung der Causalität, das mit dem Vernunftgesetze identisch. Von einer Schicksalseinwirkung, im Sinne jener geistesschwachen Missgeburten neuerer Zeit, die wir als sogenannte Schicksalstragödie werden kennen lernen, ist bei keinem der alten Tragiker weniger eine Spur aufzufinden, als bei Aeschylos, den Athenäos „einen vollkommenen Philosophen" nennt[1]): *φιλόσοφος δὲ ἦν τῶν πάνυ ὁ Αἰσχύλος*) und Cicero einen Pythagoräer[2]), was Aeschylos in gewissem Sinne auch war. Und dieser Aeschylos sollte sich mit dergleichen blind geborenem, hirnlosem Schicksalswesen zu schaffen machen, das in die Märchenwelt hineintappt,

1) VIII, p. 347. — 2) Tusc. V, 10.

wie jenes Ungethüm, der Ogre, dem das Märchen Augen von löchervollen Waschschwämmen zuschreibt, und der grade so in seiner Höhle herumtatscht mit greifenden Händen, wenn er Menschenfleisch riecht, wie das Schicksal in Müllner-Grillparzerischen Schuld- und Ahnfrau-Stücken, wo noch dazu nichts von Menschenfleisch zu spüren. Gegen sothanes After-Schicksal verwahrt sich Aeschylos nicht allein durch seine Geistesrichtung und den Charakter seiner Tragik: er protestirt auch dagegen mit klaren Worten laut und feierlich. Mehr als eine Stelle in seiner Tragödie weist jede Gemeinschaft seines Kothurns mit einem Schicksalsstrumpf aufs entschiedenste zurück. Mehr als eine Stelle spricht es geradezu aus, dass Büssen und Leiden nicht vorherbestimmt, nicht fatalistisch auferlegt sey, sondern nur die Folge eigenen Verschuldens, durchaus im Geiste jenes grossen Wortes von Heraklit: *ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων*: „Der Charakter ist des Menschen Dämon“ oder Schicksal. So z. B. Choephor. 310 ff.

„Für blutigen Mord sey blut'ger Mord.
Wer's that, muss leiden! so heisst das Gesetz
In den heiligen Sprüchen der Väter.“

Aehnlich Agam. (1573): „Der Schuldige muss leiden“ (*παθεῖν τὸν ἔρξαντα*). Die ganze Wechselrede zwischen Chor und Klytemnestra dreht sich dort um diesen Gedanken. Die Chöre in den Eumeniden, sie bewegen sich um diesen Angelpunkt: „Der Schuld folgt die Strafe auf dem Fuss.“ Und Pers. 744 wirft er zuerst das zum Gemeinspruch gewordene Merkwort menschlicher Selbstbestimmung und Initiative für alle Zukunft aus: „Hilf dir und der Himmel wird dir helfen“ (*ἀλλ' ὅταν σπεύδῃ τις, αὐτὸς χὠ θεὸς συνάπτεται*). Zu Dutzenden lassen sich die Beispiele häufen. Wir verweisen zweckmässiger auf die verdienstvollen Schriften, die solcher Beweisstellen im vorigen und im laufenden Jahrhundert zu Hauf gesammelt.[1]

Eine Darlegung des Ideengehaltes von Aeschylos' Prometheus,

1) Werdermann, Versuch einer Gesch. der Meinungen über Schicksal und menschliche Freiheit, Leipz. 1793. Blümner, über die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aeschylos. Leipz. 1811. J. Hoffmann, das Nichtvorhandenseyn der Schicksalsidee in der alten Kunst. Berl. 1832. Nägelsbach, de religionib. Orestiam Aeschyli continent. Erlang. Progr. 1843. p. 26—33.

den einige für das älteste seiner vorhandenen Stücke halten, glaubten wir, schon hier, in den Bericht über sein Leben, einflechten zu dürfen, weil uns mit einer Charakteristik des Prometheus zugleich seine geistige Physiognomie am sprechendsten entworfen schien. Wir nehmen den biographischen Faden wieder auf.

Die Quellen seiner Biographie, Glaukos aus Rhegion [1], Chamäleon aus Heraklea [2]) und der Pontische Herakleides [3]), sind versiegt. Ein Auszug daraus: „Das Leben des Aeschylos" (βίος Αἰσχύλου), von Robertellus zuerst durch Nachträge aus Mscr. bereichert, meldet, dass Aeschylos in der attischen Ortschaft Eleusis geboren worden. Den Angaben des Marm. Par. [4]) und Schol. zu Aristoph. [5]) zufolge, starb Aeschylos, im Alter von 69 Jahren, Ol. 81, 1 = 456 v. Chr. Danach wäre sein Geburtsjahr Ol. 63, 4 = 525 zu setzen. Er stammte aus einem alten Eupatridengeschlechte, dessen Ahnenreihe bis auf König Kodros zurückführt. In seinem Blute waren alle Elemente zum ächten Freiheits-Temperament gemischt: königliches Wesen, Stammesadel, demokratischer Geist. In seiner Geistesstimmung ruhten die Gegensätze zu harmonischem Einklang verschmolzen; die Gegensätze von Volksherrschaft und Aristokratie, die im attischen Gemeinwesen, durch Kleisthenes und Isagoras vertreten, sich in Themistokles und Aristeides noch bekämpften, bis sie der „Olympier" Perikles, wie Zeus den dreizackigen Blitz zu Einem Donnerkeile, zu Einem demagogischen Blitzstrahl zusammenfasste, der den peloponnesischen Krieg entzündet. Durch seinen Vater, Euphorion, welcher einem Amte bei den Mysterien zu Eleusis vorstand, kam schon der Knabe Aeschylos in Beziehung zu den Geheimweihen, deren Lehren und Anschauungen er ahnen und in seinem Innern zur Reife bringen konnte, selbst wenn er sich nicht hätte einweihen lassen. Bekanntlich entging er, nahe vor dem Ende seiner Laufbahn, einer Verurtheilung, wegen Verrathes an den Mysterien, den man in einigen Anspielungen in seinen Tragödien erkennen wollte, durch den Einwand seiner Unkenntniss des Verbotes. [6]) Nach Aelian [7]) hatte er die Freispre-

1) Argum. Aeschyl. Pers. — 2) Athen. IX, 375 F. X, 428 F. — 3) Diog. Laert. V, 88. — 4) Ep. 60. — 5) Ach. 10. — 6) Arist. Eth. III, 2. — 7) V. H. V, 19.

chung seinem Bruder Ameinias zu danken, welcher die Richter auf Aeschylos' ruhmvolle Tapferkeit in den Befreiungskämpfen verwies. Ob Aeschylos den Schleier Eleusinischer Geheimlehren in seinen Dramen, geflissentlich oder nicht, gelüftet, ist gleichgültig. Dass aber auch seine erhaltenen Tragödien des Orphisch-Pythagoräischen Geistes voll sind, ist ein offenes Geheimniss. Wahrscheinlich entging Aeschylos der Strafe nur desshalb, weil er die reinen, ewigen Ideen jener Naturweisheit aussprach, von welcher die damaligen Mysterien-Priester nur noch die Formeln kannten; Ideen, die für sie Geheimlehren waren, so unverständlich, wie die gewaltigen Kunstformen, in die sie der grosse Tragiker hüllte. Aristophanes — Lobeck's Gegenmeinung in Ehren[1]) — Aristophanes, der mehr davon verstand, als der Hierophant von Eleusis, lässt den Aeschylos beten:

> Demeter, einst du meines Geistes Nährerin,
> O lass mich würdig deiner heil'gen Weihen seyn![2])

Ihrer würdig hatte ihn schon Gott Dionysos geweiht, der dem Aeschylos, da er, noch ein Knabe, des Vaters Weinpflanzungen hütete, im Schlafe erschien, und ihn zum Dichten von Tragödien berief.[3]) Darauf hin behauptet Gorgias bei Plutarch[4]): Aeschylos' Dramen seyen des Dionysos voll. Eine andere Stelle in Plutarch's Tischreden nimmt diess buchstäblich: Aeschylos habe im Weinrausch gedichtet.[5]) Athenäos belegt den Weinrausch mit einer Notiz aus Aeschylos' Biographen, Chamäleon. Und darauf sey die Aeusserung des Sophokles gegen Aeschylos zu beziehen: dass dieser zwar das Rechte mache, aber ohne sich Rechenschaft davon geben zu können.[6]) Zur Ehre von Sophokles' Kunsteinsicht wollen wir das Geschichtchen des Chamäleon preisgeben. Wir müssten sonst dem Komiker Aristophanes, der dem Aeschylos bekanntlich den tragischen Thron in der Unterwelt einräumt, ein besseres Kunstverständniss zuerkennen, als dem zweitgrössten Tragiker, dem unsterblichen Dichter der Antigone.

Aeschylos flocht in die 28, durch seine dramatischen Wettkämpfe erfochtenen Siegeskränze den Ruhmeslorbeer der drei grossen Befreiungsschlachten, in denen er mitgekämpft. Bei Ma-

1) Aglaoph. 77 ff. — 2) Ran. 886 f. — 3) Paus. I, 21, 3. — 4) Qu. Symp. VII, p. 715 C. — 5) Ib. I, p. 622 D. — 6) Athen. X, p. 483 E.

rathon, wo sein Heldenbruder Kynägeiros fiel, trug auch er zahlreiche Wunden davon. O der herrlichen Dichterkränze, die von dem Blute triefen, das der Dichter für die Freiheit seines Vaterlandes vergossen! Einen Kämpfer von Marathon sich nennen zu dürfen, war Aeschylos' höchster Stolz; sein Ehrentitel, den er sich selbst beilegte. Er konnte ihn mit dem eines Kämpfers von Artemisium, von Salamis und Platäa um's Vierfache erhöhen. Aber, wie die Schlacht von Marathon die Mutter aller folgenden Siegesschlachten war, so fand der Dichter des Prometheus seinen schönsten Ruhm und seine höchste Befriedigung in dem Gefühle: der Sohn einer solchen Mutter zu seyn. Die Grabesinschrift zu Hela in Sicilien, die er selbst verfasste, erwähnte nichts von dem Dichter Aeschylos, sie gedachte blos des Kämpfers von Marathon. Solche tragische Vierstück-Dramen, solche Tetralogien konnte nur ein Dichter schreiben, der jene Vierschlacht, die grösste Tetralogie aller siegreichen Weltschlachten, mit demselben Arme schlagen und gewinnen half, mit dem er seine Tragödien schrieb.

Als Jüngling von 25 Jahren erschien Aeschylos zuerst in der dramatischen Kampfbahn Ol. 70. Das Nähere ist bereits gemeldet. Erst 16 Jahre später ist wieder von ihm in den Didaskalien die Rede, die von seinem ersten tragischen Sieg Ol. 74, 1 = 484 berichten; sechs Jahre nach der Schlacht von Marathon (Ol. 72, 3 = 490) und vier Jahre vor der Seeschlacht von Salamis (3. Sept. 480 v. Chr.), in welcher er, an der Seite seines jüngern Bruders, der Trierarchen Ameinias, würdig eines solchen Heldenbruders, focht.[1]) Die Stücke, womit er jenen ersten dramatischen Sieg erkämpfte, sind nicht genannt. Für den ganzen Zeitraum von 16 Jahren, der zwischen diesem ersten Siege (Ol. 74, 1) und Ol. 78, 1 liegt, wo Sophokles zum ersten Mal auftrat und dem alten Meister gleich die Palme entriss, führen die Didaskalien nur den einzigen Sieg an, den Aeschylos mit der Persertrilogie errang (Ol. 77, 1 = 472 v. Chr.). Gleichwohl muss die Mehrzahl der ihm zugeschriebenen 13 Siege in diese Periode (von Ol. 74, 1 -- Ol. 78, 1) fallen, da seine letzte Didaskalie, die Oresteia, Ol. 80, 3 = 458 v. Chr. gekrönt wurde, Aeschylos

1) Vit. Aesch. Ael. V. H. V, 19.

aber in der Zwischenzeit, von Ol. 78 bis 80, nicht in Athen war, und Ol. 81, 1 in Sicilien starb.

Aeschylos' Entfernung aus Athen nach Sicilien an den Dichterhof des Königs Hiero [1]), bald nach dem ersten Siege, den der jugendliche Sophokles über ihn davontrug (Ol. 78, 1), wird mit diesem Ereigniss, auf Plutarch's Angabe hin [2]), in Beziehung gebracht. Welcker hat die Unhaltbarkeit dieser Veranlassung, sowie andere dem Aeschylos unterlegte Beweggründe zur Reise nach Sicilien dargethan. [3]) Thatsache ist nur, dass Aeschylos um jene Zeit (Ol. 78, 1, oder Ol. 78, Anfang des zweiten Jahres) die Aetnäerinnen (*Αἰτναίαι*) in Syrakus aufführen liess, zur „Vorbedeutung eines glücklichen Lebens für die Bewohner" der von Hiero (Ol. 76, 1) gestifteten und neu bevölkerten Stadt Aetna (Katanea). Von dem Inhalt des Stückes ist nichts bekannt, als dass es die Mythe der Nymphe Aetna, Tochter des Hephästos, und die mystische Geburt der Palischen Gottheiten zum Gegenstande hatte. Letztere waren Zwillingssöhne, als Frühgeburten von der Nymphe Aetna im Schoosse der Erde geboren, von dieser (Gäa) dann entwickelt und, als Wiedergeborene, durch Palingenesie (daher der Name „Paliken") an's Licht gesetzt. Welcker's Alte Denkmäler [5]) geben von diesem vulcanischen Zwillingspaar eine Abbildung. Unstreitig war auch dieses Drama des grössten tragischen Symbolikers eine kosmogonische Natur-Mysterie; eine Art von geologischer Tragödie, welche die Idee des erdbildenden Plutonismus, den die deutsche Wissenschaft dritthalb tausend Jahre später als Erhebungstheorie entwickelte, schon 468 vor Chr. an Ort und Stelle zu dramatischer Anschauung brachte, mit einem der titanischen Gebärstühle solcher Feuerriesen, mit dem Aetna selbst, vor Augen. Ist der Gott des Weines und des Drama's, ist Dionysos nicht auch ein Palike, ein Zweimalgeborener, ein *διθύραμβος*? Und ist er nicht ganz eben so, wie jene, ein Sohn des Feuers, der unter Blitz und Donner in's Leben trat, und den Demeter, gleich nach der Geburt, in Flammen wusch? In Aeschylos' Aetnäerinnen erblicken wir das Seitenstück zum Prometheus. Wie jene das Mysterien-Drama der

---

1) Paus. I, 2, 3. — 2) Vit. Cim. 8. p. 483 C. — 3) Tril. S. 516 ff. — 4) Macrob. Sat. V, 19. — 5) B. III. T. X. u. XV.

Naturseite darstellen, so bedeutet Prometheus das Mysterien-Drama des erkennenden vordenkenden Geistes, des eigentlichen Weltordners. Wenn die Aetnäerinnen die Schöpfungsgeschichte dramatisch verbildlichen, so ist der Prometheus eine tragisch durchgekämpfte Verkündung, den Naturgewalten, oder Naturgöttern gegenüber, die selber erst durch Feststellung und Sicherung dieser mit Vernunftgesetz, Ebenmaass und Weltordnung identischen Rechte ihr Götterrecht festgründen; jenen Dichtersatzungen gemäss, welche die Ebenbürtigkeit und Blutverwandtschaft von Göttern und Menschen aussprechen: demselben Schoosse entstammen Götter und Menschen, wie Hesiodos in seinen Hauslehren [1]) singt: (Ὡς ὁμόθεν γεγάσι θεοὶ θνητοί τ' ἄνθρωποι) „Nahe verwandt sind Götter und Menschen"; und auch Pindar's [2]) goldne Zunge verkündet: „Es ist Ein Stamm der Götter und Männer, beid' athmen wir Einer Mutter entsprosst." Die gemeinschaftliche Mutter ist die Erde; aber, wie schon dargethan, die Erde als Orakelspenderin gedacht; als geistbeseelte Mutter der Weissagungen, mit Themis, Metis u. s. w. ein und dieselbe Person.

Ausser den Aetna-Dramen liess Aeschylos um dieselbe Zeit auch eine Wiederholung seiner Perser zu Syrakus aufführen, womit er bereits Ol. 77, 1 = 472 in Athen gesiegt hatte. Also auch das Perser-Drama ein sikelischer Palikos, ein wiederholtgeborener Enkel des Hephaistos, wofür ein Volksbeschluss der Athener, in gewissem Sinne, sämmtliche Dramen des Aeschylos erklärte, indem der allgemeine Volkswille auch den nach seinem Tode wieder aufgeführten Dramen einen Chor und, als neuen Didaskalien, Siegeskränze zugestand. [3]) Mit solchen posthumen Aufführungen Aeschylischer Stücke gewannen Söhne und Enkel des grössten Tragikers noch 15 Siege zu den von ihm selbst bei seinen Lebzeiten erfochtenen 13 Siegen, so dass er im Ganzen 28 Siegespreise davontrug. Müssen wir nicht in ihm selbst einen vorschauenden Prometheus erkennen, wenn er, nach jenem, von Kimon dem jungen Sophokles zugesprochene Siege, ausrief: „Ich weihe meine Tragödien der Zeit?" [4]) Und ging Aeschylos wirklich aus Verdruss über jene unverdiente Niederlage nach Sicilien: so

---

1) v. 107, 8. — 2) Nem. VI, 1. — 3) Vit. Aesch.; Arist. Ran. 892. — 4) Athen. VIII, p. 348 E.

war es eine Selbstverbannung, in die er sich, wie Aristeides in sein Exil, begab; gleich diesem, als Vorkämpfer des Altehrwürdigen, der alten Ordnungen und Sitte, weichend vor dem jüngern Nebenbuhler, wie auch die alten Götter in seinen Tragödien den jüngern das Feld räumen. Aber, wie Aristeides, aus der Verbannung wiedergekehrt, die Siege bei Salamis und Platäa erringen half; so sehen wir seinen Partei- und Waffengenossen, den Dichterhelden Aeschylos, Ol. 80, 2 = 458 noch einmal in Athen mit der Oresteia siegen. Vielleicht kehrte der Grossgesinnte zurück, nicht sowohl um für sich selbst, sondern um für eines der segenreichsten Institute aus der alten grossen Zeit, um für den Areopag in die Schranken zu treten; dieses altberühmte, zur Erinnerung an die Sühne des Orestes eingesetzte Spruchgericht: den letzten Damm gegen die überfluthende Volksgewalt, den Perikles zu zertrümmern entschlossen war, und den er in Verbindung mit Ephialtes schon im Jahre vorher unterwühlt.[1])

Nach dieser grossen patriotischen Dichterthat, die ihm den letzten bei Lebzeiten erstrittenen Siegeskranz erwarb, zog er sich zum zweiten Mal vor der andringenden neuen Zeit nach Sicilien, dem Eiland-Grabe überwundener Titanen, zurück, wie seine Eumeniden aus der Akropolis in den unterirdischen Raum derselben zurückweichen, grollend-versöhnt, segenvoll-düster, kummerschwerhuldreich; und, wie sie, als Abschiedsgruss, der Hochburg zurufend den schicksalvollen Mahnspruch, heilbekümmert um die Stadt:

> Stets wahre dem Volk
> Für das Rechte sich rechtes Erkenntniss[2]):

die Grundtendenz aller seiner Dramen, der Wahrspruch seines tragischen Genies.

Er starb zu Gela in Sicilien Ol. 81, 1 = 455 v. Chr., wo sich sein Grab befindet. Die merkwürdige Todesart wird von den Biographen einstimmig bezeugt. Ein über ihm schwebender Adler — vielleicht ein Enkel des Adlers, der an Prometheus' Leber hackte — liess aus seinen Krallen eine Schildkröte auf das Haupt des 69jährigen Dichters fallen. So ging das Orakel in Erfüllung, welches verkündet hatte: Ein himmlisch Geschoss werde den

---

1) Plut. Vit. Pericl. 7 u. 9. — 2) Eum. 968 f.

Aeschylos treffen. Er wurde von den Bewohnern von Gela feierlich bestattet. Sie errichteten ihm ein Grabmal, worauf sie die von ihm selbst gedichtete Grabschrift setzten, die also lautet[1]:

„Den Aeschylos, des Euphorion's Sohn von Athen, bedeckt
Ein vergängliches Denkmal, das ihm das fruchtbare Gela aufgerichtet.
Seine berühmte Stärke mag der marathonische Wald preisen,
Und die Perser mit den langen Haarlocken,
Die sie erfahren haben."

Die Perser (*Πέρσαι*) (Ol. 77, 1=472. n. A. Ol. 76, 4=473 v. Chr.). Die älteste unter den sieben noch vorhandenen Tragödien, die sämmtlich aus den letzten sechszehn Jahren des Dichters stammen — wenn, wie schon bemerkt, der Prometheus nicht die älteste dieser Tragödien ist. Die Trilogie: Die Perser, bestand aus Phineus, Perser und Glaukos Pontios (Meer-Glaukos). Den Inhalt unseres Mittelstückes bildet die Katastrophe des Xerxes, welcher, nach seiner Niederlage bei Salamis, in seinem Palaste zu Susa anlangt, in einem Zustande, den wir bei den Phönissen des Phrynichos angedeutet. Der als Gott ausgezogene, betritt die Schwelle seines Königssitzes als ein Mann des Jammers; eines Jammers, unermesslich wie sein Reich. Seine Machtgebote sind jetzt Weherufe; seine Herrschbefehle Klaggeschrei, das in dem Fürstenchor sein ganzes Reich aufmahnt zu lautem Wehgeheul.[2]) V. 1054 f.:

Entgegenschrei' mir meinen Schrei . . .
Wehklagt vereint des Jammers Schrei! . . .

Palastdurchstöhnender Verzweiflungsschmerz, der ist nun Despot, Alleinherrscher, der grosse König, der sich mit Jammerrufen huldigen lässt und Anbetung heischt, ächzend im Staub (1059 ff.):

Xerxes. Die Brust zerfleisch' dir, sing' dazu das Mysierlied!
Chor. Gram und Jammer, O!
Xerxes. Auch deines Bartes weisses Haar zerreisse mir!
Chor. Es bricht, es bricht die greise Kraft!
Xerxes. So schreie laut, lauter!
Chor. Ach! ich will!
Xerxes. Das Kleid zerfetz' um Brust und Leib mit wilder Hand!

1) Anthol. Pal. append. 3. aus Vita Aeschyl. — 2) Nach Droysen's Uebersetzung.

Chor. Gram und Jammer, O!
Xerxes. Und greif' in die Locken zum hellen Todtenlied des Heers!
Chor. Es bricht, es bricht mir die greise Kraft.
Xerxes. So wein' dein Auge!
Chor. Ach, es strömt ja!
Xerxes. Wehklagend schreite zum Palast!
Chor. Jo! Jo! Persis Land, Dein Weg ist schwer!
Xerxes. Durchjammert alle Strassen!
Chor. Durchjammern freilich! o! o!
Xerxes. Weh mir! mit den stolzen Geschwadern,
Weh mir! mit den Schiffen des Meeres getilgt!
Chor. Laut jammernd, Herr, geleit' ich Dich!

So endet das Mitteldrama der Trilogie, „die Perser" mit einem Klagesturm, der das ganze ungeheure Reich in Trümmer zu brechen scheint; ein Nachhall gleichsam jenes Seesturms, der die Schiffstrümmer der persischen Flotte an Euböa's Küsten warf. Die Schlussscene ist die brandende Woge, die von den ihr vorausgehenden Scenen, wie von einem vorangerollten Fluthenschwall angekündigt, sie alle beim Anprall überstürzt und sich hoch über sie hinwälzt. Die Parodos, womit der aus greisen Perserfürsten bestehende Chor anapästisch die Tragödie eröffnet, schwillt gleichsam schon von den Wallungen der Katastrophe. Ein furchtbares Abbild des schreckenvollsten Missgeschicks, ist die ganze Scenenfolge dieser Tragödie eine Katastrophe. Literarhistorische Dramaturgen haben diese Schmerzensausbrüche beim Empfang des Perserkönigs als „überschwenglich und maasslos" getadelt. Sie hätten sich einer ganz ähnlichen, historisch beglaubigten Scene erinnern können, welche im Lager des Mardonios, beim Tode des Reitergenerals, Masistios, sich ereignete, der in dem Gefechte vor der Schlacht von Platäa gefallen war. Herodot schildert den Trauerschmerz des Heeres als unersättlich und grenzenlos[1]): „Und war ein entsetzliches Heulen und Wehklagen. Denn durch das ganze Böotenland schallte der Wiederhall" (*οἰμωγῇ τε χρεώμενοι ἀπλήτῳ, ἅπασαν γὰρ Βοιωτίην κατεῖχε ἠχώ*). Und so unersättlich und grenzenlos schallt die Wehklage auch im Königspalaste zu Susa; lässt sie, gleich im Beginn der Tragödie, der greise Fürstenchor sich ergiessen durch die goldenen Hallen (v. 9ff.):

1) IX, 24, 25.

Um des gold'nen Heers Heimkehr angstvoll,
Vorahnend erbebt in der Brust mein Herz
Von Bekümmerniss voll . . .

(90 ff.):

Denn unnahbar in der Schlacht kenn' ich und kühn das Volk der Perser.
Doch der truggesinnten Gottheit wer entkommt ihr von den Menschen? . . .
Denn so süss lächelnd im Anfang sie liebkost, sie verlockt
In das Garn, draus nimmermehr
Noch hinausschleichend, noch ausweichend, der Mensch wieder entkommt . . .

Sorgenvoll erwägt der Fürstenchor im Wechselgesang das der Flotte bevorstehende Geschick. Die erste Strophe gedenkt der göttlichen, an die Priester ergangenen Mahnung:

Sich den burgstürmenden Kämpfen
Sich der rosswimmelnden Feldschlacht zu weihen.
Doch das Volk — (nimmt die Antistrophe auf) — lernte das finstre, das sturmschauer-erschäumende weitrückige Meer sehn,
Drum zerreisset — (fällt die zweite Strophe ein) — drinnen mein gramumnachtet Herz-Wehe!
Dass es nur des Perserheers Vaterstadt, die mannvereinsamte Stadt Susa nur es nicht vernimmt! . . .

Atossa, die greise Königin-Mutter, erscheint in des Palastes goldnem Thor. Der Chor begrüsst sie mit trochäischen Tetrametern, anbetend in den Staub geworfen:

Gattin einst des Persergottes, Persergottes Mutter noch . . .

Auch sie vom Hauche der Katastrophe angeschauert: „das Herz zerreisst mir Sorge.“ Ein Traum ist's, der sie ahnungsvoll erschreckt. Hellas und das Barbarenland sah sie im Traum, in Gestalt zweier Frauen, beide an Xerxes' Wagen geschirrt. Die eine lässt sich leicht vom Zügel bändigen, die andere aber (Hellas) zertrümmert seinen Wagen: „zügellos schleift sie ihn gewaltsam mit sich und zerbricht ihr Joch.“ . . .

Und Woge auf Woge stürzt heran: ein Bote tritt auf; sein erster Ruf (249 ff.):

Weh euch, ihr Städte aller Lande Asia's!
Wie hat hinweg Ein Schlag der Städte Pracht gerafft!
Dahingesunken ist die Blüthe Persien's!

Er meldet die Schreckensbotschaft. Der entsetzte Chor stimmt

einen Wehgesang an, abwechselnd mit der Schauderpost des Boten. Atossa verstummt zu jenem erhabenen, dem Aeschylos eigenthümlichen Schweigen im höchsten Pathos. Sie steht eine Weile da, wie ein vom Blitzstrahl getroffener Meerfels. Dann spricht sie:

Schon lange schweig' ich Arme, durch der Leiden Last
Betäubt . . .
Sag, wer ist nicht todt?
Bote: Xerxes vor Allem lebt und schaut der Sonne Licht.
Atossa: Dem Haus der Meinen hast du ein grosses Licht genannt,
Ein sonnenhelles Morgenlicht nach dunkler Nacht . . .

Der Bote erstattet nun ausführlichen Bericht (345 ff.):

Bote: Es hat ein Dämon alles Heer hinweggetilgt,
Der unsre Schaale sinken liess ungleichen Glücks.
Die Götter retten selbst der Göttin Pallas Stadt.
Atossa: So steht der Athenäer Stadt noch unzerstört?
Bote: Der Muth der Völker schützt sie, eine feste Burg.

Er schildert die Seeschlacht: ein welthistorisches Gemälde, und das nur ein Dichter entwerfen konnte, der sein mitvergossenes Blut in die Farben mischte. Beiher bemerken wir, dass sich Aeschylos' Boten von denen der andern griechischen Tragiker durch das Heroische unterscheiden; nicht etwa in ihrer Ausdrucksweise, wie ihnen fälschlich vorgeworfen wird. Das Heroische liegt in dem Gehalt der Thatsachen, die sie melden. Die beherzte List des Themistokles; der entscheidende durch Aristeides herbeigeführte Sieg bei der kleinen Insel Psyttaleia erfährt in dem Berichte des Persers seine Würdigung (465 ff.):

Laut schrie da Xerxes, als er das endlose Weh
Ansah, denn weithin überschauend alles Heer,
Sass er am Strand auf hoher Düne hochgethront;
Sein Kleid zerriss er, schrie in hellem Jammer auf,
Erliess der Landmacht eilig noch den Heerbefehl
Und floh in ordnungsloser Flucht . . .

Gramvoll entfernt sich Atossa nun, um Opferwerk zu Grabesspenden herbeizuholen. Der Chor bleibt allein zurück, singt, nach einem anapästischen Anruf des allherrschenden Zeus, das Stasimon in choriambischen, kunstreich wechselnden Systemen, klagvoll überschauend die tragische Situation, und bedenkend des Reiches trostlose Lage, hoffnungslose Zukunft. Die greise Königin tritt wieder vor, aber ohne königlichen Schmuck, begleitet von

Dienerinnen mit Opferschaalen und Krügen, um ihrem verstorbenen Gemahle, dem König Dareios, eine Todtenspende zu giessen. Sie fordert den Chor auf, mit einem Todtenliede, während sie das Opfer verrichte, den Geist des Dareios empor zu rufen: Ein dramatischer Moment von hochtragischer Solennität, diese im Wechgesang verrichtete Todtenbeschwörung, indess die greise Königin opfert. Vergebens suchen wir in den Tragödien der beiden andern Tragiker nach einem Situationsmomente von ähnlicher feierlicher Spannung, von so theatralisch düsterem Pompe, von dieser scenisch bedeutsamen nnd doch so tief innerlichen Betheiligung beider grosser Factoren der Tragödie, des Chors und der Hauptperson. Solche schwebende Pausen in der Tragödie zeugen von grösserem dramatischen Genie, als die bewegteste Handlung. Und welche Geschicke! Welcher weltgeschichtliche Hintergrund zu diesem Vorgang; welche tragische Atmosphäre, und welcher Ton in dieser asiatischen Palast-Trauer, in diesem Reichssturz, aus welchem der Schatten vormaliger Grösse als klagvoller Geist ihres Begründers emporsteigt! Und über Alles, welche Sinneshoheit eines Dichters, der diesen Koloss zertrümmern half, und über dessen Grabe eine solche erhabene, menschlich grosse Leichenfeier hält!

Aus der stygischen Treppe steigt der Schatten des Dareios empor: „In der Goldsohle, dem Goldband der Sandale mit der Königstiara,“ wie ihn der Chor erscheinen hiess. Und eine Scene entfaltet sich wieder von der erstaunlichsten tragischen Grösse und Wirkung. Der Geist des Königs soll Rettung dem Lande nennen, aber nur seine Wehklage vermischt sich mit der des niedergeworfenen Chors und der greisen Gemahlin. Sein Klageruf ist zugleich eine Anklage der Ueberhebung seines Sohnes; ein verdammender Schicksalsspruch aus Geistesmund (810ff.):

Der Lohn des Hochmuths und der Gotteslästerung.

Der Lohn dafür, dass Xerxes (747):

Den heiligen Hellespontos, einem Knecht gleich, kettenhaft
Wähnte zu umfahn . . .

(811ff.):

Götterbilder frech
Zu plündern, Göttertempel zu verbrennen. Ja
Altäre sind verschollen, ew'ger Göttersitz
Ruchlos von Grund aus eingestürzt und umgewühlt.

Drum müssen Gleiches, die so übel thaten, jetzt
Erwarten und erdulden; noch ist nicht ihr Kelch
Erschöpft; es bleibt noch eine Neige bittrer Schuld.
Das wird der heil'ge Opferguss des Perserbluts
Vom Speer der Dorer auf Platäa's Felde seyn.
Und Todtenhügel werden spät den Enkeln bis
Ins dritte Glied noch stummberedte Zeugen seyn,
Dass nicht zu hoch sich heben soll des Menschen Stolz.
Hochmuth nach kurzer Blüthe setzt die Aehre an
Der Schuld, die bald zu thränenreicher Ernte reift.

— — — — — — — — — — — — — — —

Zeus selbst ist Rächer allzu kühn aufstrebenden
Hochmuthes, fordert streng der Thaten Rechenschaft.
Darum so lehrt denn ihr, die weise wisst zu seyn,
Mit weisem Rathe meinem Sohn, von sich zu thun
Des edlen Sinnes gottverworfnen Uebermuth.
(λῆξαι θεοβλαβοῦνθ' ὑπερκόμπῳ θράσει.)

Die grosse, ewige Lehre der Tragödie; das Strafgericht, das der Geist des Vaters über den Sohn hält, und doch in der Busse die Versöhnung ausspricht, die väterliche Grabesmahnung beschliessend mit den Worten so rührend gross, so herzbewegend geisterhaft:

Du aber, greise Mutter, welche Xerxes liebt,
Geh zum Palast, wähl' einen Schmuck, der seiner Macht
Geziemt, und eile deinem Sohn entgegen; denn
Im Schmerz des Unglücks riss er zu Fetzen lumpenhaft
Um Brust und Nacken seines Kleides Goldgeweb'.
Du, Mutter, musst ihn freundlich mir besänftigen,
Diess nur, ich weiss es, anzuhören trägt er jetzt.
Ich aber geh' von hinnen in des Grabes Nacht;
Lebt wohl, o Greise; ob in Leid auch, dennoch gönnt,
So lang es Tag ist, eurer Seele frohen Muth,
Weil doch den Todten stirbt die Lust an Gold und Gut.
(Der Schatten des Königs verschwindet.)

Kaum reicht das Gespenst des alten Hamlet an die tragische Grösse dieses Königsgeistes, der seinen Grabesschatten über das entvölkerte Gebiet eines ungeheuern Reiches wirft. Zugleich — wie denn Aeschylos überall die innerste Idee der Tragödie mit den Ideen der Mythe und Geschichte verschmolz — zugleich liegt hier den Mahnungen von Dareios' Schatten eine tagesgeschichtliche Intention zu Grunde: sie sind der Nachhall der in Erfüllung

gegangenen Orakel, die zur Zeit der Perserkriege, unter Musäos' und Bakis' Namen, zu allgemeiner Kunde gekommen waren.[1]) Von der Schlussscene war schon die Rede. Man sieht, mit welcher dramatischen Kunst sie vorbereitet, und mit welcher einfachen, aber stetigen Steigerung der tragischen Spannungen sie entwickelt ist. Wie befremdend muss daher nicht das Urtheil eines einsichtsvollen und gelehrten Literarhistorikers erscheinen, der die „Nüchternheit und systematische Beschränkung des dramatischen Plans“ dieser Tragödie damit entschuldigt, dass „die Handlung zu Gunsten der Erzählung und des reflectirenden Elements auf ein knappes Maass herabgesetzt ist.“[2]) Seltsam, dass einem so gründlichen Kenner und gediegenen Bearbeiter dieses Faches das Verständniss für das durchaus Dramatische in „Erzählung und reflectirendem Element“ verschlossen blieb, wo diese Erzählung eben und dieses reflectirende Element nur der affectvolle, tieftragische Wiederschein der Handlung, ihr geistig innerlicher Reflex ist. Nicht die verwickelte Fabel, nicht die äusserlich bewegte Handlung macht das Dramatische, sondern die stetige Steigerung der Affecte und die Spannungsfolge scenischer Momente, die in Aeschylos' Perserdrama mit bewunderungswürdiger Kunst und tiefer Kenntniss der Pathos-Entwickelung sich zu einer Katastrophe entfalten, welche die Handlung selber ist; da sie die Ursache: die materielle Begebenheit, die geschichtlichen Vorgänge, in der tragischen Wirkung auf die tief Betheiligten spiegelt. „Aber eine so statarische Scenerie, wo die fast entschiedene Begebenheit bald fertig vorliegt und nur gemächlich sich in einer Reihe von Erzählungen entwickelt, wo keine Gruppirung, kein Gegensatz in Charakteren (ausser durch Reflexion im Parallelismus zweier Könige) gebildet wird, scheint noch den Anfängen der Gattung nahe zu stehen.“ Uns scheint diese Bemängelung zum eisernen Bestande der Professoren-Dramaturgie zu gehören, welche in einer mit beschleunigter Hast fortwirbelnden Handlung die schulgerechte „dramatische Bewegung“ erblickt. „Statarische Scenerie“, wo jede Scene mit Riesenschritten der Schlussscene entgegeneilt! „Kein Gegensatz der Charaktere“, wo der allergrösste Gegensatz von Griechen- und Barbarenthum,

1) Herod. IX, 43, 45. VIII, 77, 96. — 2) Bernhardy, a. a. O. S. 264.

dessen scenische Veranschaulichung, in Kriegsbildern etwa, und Führer-Conflicten, gerade episch und nicht dramatisch wäre! „Kaum darf man über einige Neuere sich wundern, wenn sie wegen der Fülle lyrischer Gedanken, welche den Chorliedern einen überwiegenden Spielraum verstattet und den Chor selber als poetischen Betrachter neben das Object stellt, hier eine Festcantate, nicht eine bewegte Tragödie sehen.“ Wir erlauben uns allerdings, uns über die einigen Neuern zu wundern, A. W. Schlegel z. B., der dem trefflichen Jacobs [1]), wie so manches Andere, so auch die „Festcantate“ entlehnte, zierlich verstohlen; uns aber noch mehr über das „kaum“ des Literarhistorikers zu wundern. „Lyrische Gedanken“? mit diesem herzzerreissenden Pathos, dieser ächzenden Seelenqual und Bedrängniss, diesem tragischen Gehalt? So tief aufgewühlt und durchstürmt von Gram, Schrecken und Jammer? Man nenne uns doch die lyrischen Chöre aus der alten und neuen Lyrik, die nur eines Hauches hätten von dieser tragisch-dramatischen Strömung und Gewalt. Der Chor in Aeschylos' Perserdrama verhielte sich blos als „poetischer Betrachter, neben das Object gestellt“? Nicht doch! Ein blosser poetischer Betrachter! Bei Aeschylos, bei dem jeder seiner Chöre handelnde Person ist, bis zu einer dramatischen Bewegtheit, die das Aristotelische Maass übersteigen mag, die aber vom blossen poetischen Betrachter so weit entfernt ist, wie dieser von einem blossen Literarhistoriker. Im Gegentheil scheint uns der Perser-Chor der mustergültigste von allen tragischen Chören, die des Sophokles nicht ausgenommen, weil er tragischer ist, als alle, Mitleid erregender, Gemüth bedrängender, Furcht erweckender, als alle, und gleichwohl nicht bestimmend und handelnd in die Katastrophe eingreift.

Den Inhalt der verlorenen Seitenstücke der Perser-Trilogie, des ersten und dritten: Phineus und Meerglaukos mit dem dazu gehörigen Satyrspiel, Prometheus Feueranzünder hat Welcker's Scharfsinn herzustellen versucht.[2]) Ihm zufolge war Phineus zu den beiden Hellenensiegen ein mythisches Vorspiel. „Aus ihm verkündigte sich, wie in ferner Vorzeit, der Wille der

1) Nachtr. zu Sulz. II, 401 ff. — 2) Tril. 470 ff.

Vorsehung, dass die Hellenen gegen morgenländische Völker sich ruhmvoll behaupten sollten.“ Der Chor im Phineus bestand aus Harpyen, die bekanntlich nach der Mythe dem mit der Kunst der Weissagung begabten Phineus als Strafe zugeschickt wurden, weil er die Entführung seiner Schwester Europa durch Zeus verrathen. Hauptmoment ist: dass Phineus den Argonauten den Erfolg ihres Unternehmens und den ersten Sieg der Hellenen über Asien weissagt.[1]) Einer der Mitfahrer der Argonauten war Glaukos, aus dem Fischerstädtchen Anthedon (auf der Küste des Euripus, nw. von Aulis), der ins Meer stürzte, und dort als weissagender Meerdämon hauste, von Küste zu Küste schwimmend, Unheil verkündend, und sein Loos beklagend, dass er nicht sterben könne. Dieser ewige Seejude des Alterthums soll nun, nach Welcker, der Held des dritten Drama's der Persertrilogie seyn. Aus den Bruchstücken setzt Welcker den ungefähren Inhalt zusammen, wonach Meerglaukos den Sieg des Gelon und der Syrakuser am Himera über die punische Flotte seinen Landsleuten, den Anthedonischen Fischern, in diesem nach ihm benannten dritten Stücke, erzählt haben soll, nach Vorausschickung der Schilderung seiner Meerreise von Anthedon bis nach Himera. Ein wunderliches Seitenstück zu den Persern freilich. Indessen meldet auch Pausanias[2]): Pindar und Aeschylos hätten aus den Mittheilungen der Anthedonier über ihren Dämon, jener einen Päan[3]), Aeschylos ein Drama gedichtet. Mittelpunkt des Meerglaukos sey die Verherrlichung von Aristeides und Kimon gewesen, den Helden der beiden am selben Tage (Ol. 75, 2 = 479 v. Chr.) bei Platäa und Mykale gewonnenen Schlachten. Aehnlich traf die Niederlage des Karchedonier Hamilkar bei Himera mit der Schlacht bei Salamis zusammen (Ol. 75, 1 = 480). Durch diesen Sieg über die punischen Barbaren und den gleichzeitig von ihm über die Etrusker bei Kyme (Cuma) erfochtenen Sieg hatte Hiero die Macht der Karthager und Hetrurier, für Hellas und dessen Kolonien, mit Einem Schlage unschädlich gemacht.[4]) Auf allen Punkten Niederwerfung des Barbarenthums durch den hellenischen,

1) Apollon. Rhod. II, 317. — 2) IX, 22, 6. — 3) Fragm. 14. Boeckh. — 4) Diod. Sic. XI, 23. Vgl. Dahlmann, Forschungen II, 1. p. 186 ff. Bode 287, 5.

die Weltcultur begründenden Geist. Und eine Trilogie, die eine solche Geschichtsidee dramatisch, und mit dieser Hochgewalt und so kunstdurchleuchtet, wiederspiegelt. Welche Literatur darf sich rühmen, zeitgeschichtliche Tragödien, von diesem Ideengehalt, dieser Zukunfts-Tragweite und dieser Kunstweihe, den Persern des Aeschylos an die Seite stellen zu können? der Trilogie der Siegesweissagungen; Siege des Culturgeistes über das Barbarenthum, und zugleich die Trilogie der Erfüllung dieser zeitbewegenden Prophezeihung.

Aus einigen Versen bei Plutarch [1]) und einem Verse bei Pollux [2]) vermuthet Welcker [3]) als Inhalt des Prometheus Feuerzünders (*Πυρκαεύς*), des Satyrspiels zu der Perser-Trilogie: die Stiftung des Fackellaufs im Kerameikos (Topfmarkt) zu Athen. In den Versen bei Plutarch will ein Satyr das Feuer vor Bewunderungsfreude umfassen und küssen. Prometheus ruft ihm zu: „Satyr, es wird deinem Bart wehthun; es brennt, wer es anrührt.“ Die Stiftung des Fackelfestes soll von Töpfern (*κεραμεῖς*) ausgegangen seyn, die es zu Ehren ihres Patrons, des Lehmbildners Prometheus, einsetzten. Der Fackellauf begann vom Kerameikos vor der Stadt, am Eingang des Tempels der Athene, die schon Homer *Κεραμίς*, Göttin der Töpfer, nennt, und ging nach der Stadt zu. Augenscheinlich wurde auch in diesem Satyrspiel, dem grossen Kunststyl des Aeschylos gemäss, die Geschichtsidee durch ein mythisches, an eine göttliche Stiftung erinnerndes, scherzhaft anmuthiges Schlussspiel symbolisirt und für die Volksanschauung gleichsam erläutert. Denn der Licht- und Feuerspender, der Bildner Prometheus, ist eben der Titan der Cultur, der Gottkünstler und Demiurgos der Menschengeschichte; so wie der ihm zu Ehren eingesetzte Fackellauf gar herrlich die Wanderfolge der Fackeln und Leuchten immer höherer Entwickelungen verbildlicht, welche ein Geschlecht dem andern, nächstfolgenden überliefert, ähnlich wie bei jenem Wettlauf der lohende Harzstock aus einer Hand in die andere geht.

Die Schutzflehenden (*Ἱκέτιδες*). Das Drama gehörte zur Trilogie Danais, mit den beiden Tragödien: die Aegyptier

---

1) De cap. ex inim. utilit. 2. p. 86 E. — 2) X, 64. — 3) Tril. S. 119 ff. Nachtr. 31 f. 35. 75. 314.

und die Danaiden. Als Satyrspiel wird Amymone (Eine der Danaiden) genannt. Ueber die Aufführungszeit wie über die Stelle, welche das Stück in der Trilogie einnahm, weichen die Meinungen der Archäologen ab. In seinem Werke über die Tril. d. Aesch. hält Welcker die Schutzflehenden für das Mitteldrama.[1]) Als solches hatte es schon A. W. Schlegel[2]) bezeichnet. Im Rhein. Museum[3]) dagegen erklärt Welcker dieses Drama, wie Hermann schon früher that[4]), für das erste Stück mit den Aegyptern als Mittelglied. Die Zeit der Darstellung setzt Boeckh[5]) an den Schluss von Ol. 79, in die Nähe der Oresteia also, und mit ihm O. Müller[6]), Passow[7]) und Schömann.[8]) Diese Gelehrten stützen sich auf die historischen Andeutungen in den Hiketiden und auf das Bündniss zwischen Athen und Argos, das um Ol. 79. im Werke war. Aus der formalen Beschaffenheit der Tragödie schliessen einige Philologen und Aesthetiker auf eine weit frühere Aufführung. G. Hermann stellt es sogar allen übrigen vorauf. Dass die Schutzflehenden vor Ol. 78, 1. zu setzen, könnte aus dem Mangel eines Tritagonisten folgen, den Aeschylos von Sophokles, nach dessen erstem Siege über ihn (Ol. 78, 1.), annahm und in seine folgenden Dramen einführte.

Wichtiger für uns ist die Idee dieser Trilogie, die ganz Aeschylisch; gross gedacht und, bei ihrer umfassenden Bedeutsamkeit, tief national. Sie schliesst sich an die Gesittungs-Idee der Perser-Trilogie an. Wenn diese den Culturkampf zwischen Asien und Europa feiert; so stellt die Danais-Trilogie denselben Gegensatz von Völker bildendem Hellenengeiste und Völker entwürdigendem Barbarenthum vor Augen im Gesittungskampfe zwischen Libyen (Afrika) und Europa; jenes durch Aegypten repräsentirt, dem ursprünglichen Mutterlande der Völkercultur, aber auch einer nicht aus volksfreier Selbstbestimmung und Individualität entwickelten, sondern durch Herrschergewalt und ausschliessliche Priestergeheimweisheit dumpf erstarrten und stationär gebliebenen Staats- und Kasten-Ordnung. Europa, wie in der Persertrilogie durch Athen und das jonische Hellenenthum, so wird

1) 390 ff. — 2) Vorl. I, 158. — 3) N. F. IV. u. griech. Tragödie. 48. — 4) De tetral. p. 6. 10. Opusc. II, p. 309. 314. — 5) Gr. trag. pr. 60 ff. — 6) Eum. 123. — 7) Opusc. p. 4. — 8) Prom. S. 85.

es in der Danais durch das uralte, pelasgische, späterhin dorische Argos vertreten, den Kern- und Mutterstaat der achäischen Völkerschaften, welchem das Königsgeschlecht entstammt, die Führer-Heroen aus Danaos' Blut, die den ersten Erschütterungsstoss der asiatischen Despotenherrschaft versetzte, und Ilium in den Staub warf. Doch kehrt der von demselben Grundgedanken bewegte Gegensatz in der Danais eine neue Seite hervor. Nicht das barbarische Afrika, das die Persertrilogie von den sikelischen Dorern, in den Puniern, als besiegt und gebändigt durch den Mund des Meerglaukos schon verkündet hatte; sondern das stammverwandte Afrika, Aegypten, zeigt die Danais mit dem Argivischen Griechenthum in dem Bruderkampfe entzweit, welcher zwischen den Brüdern, Aegyptos und Danaos, aus dem Geschlechte der Argivischen, zum Nilstrom geflüchteten Jo, entbrannte; aus Schuld des Aegyptos, dessen Herrschgier das libysche Reich, das der Vater unter beide Brüder vertheilt hatte, ganz in seine Gewalt bringen, und auch das Erbtheil seines Bruders, Danaos, an sich zu reissen strebte. Herrschsüchtige Gewalt, Despotentrieb, das Kennzeichen des Barbarenthums, facht also den Bruderzwist. Aegyptos bleibt Sieger. Seine Friedensbedingung ist ein neuer Gewaltact, in Form eines frechen Eingriffs in das persönlichste Recht des Herzens: die freie Gattenwahl. Aegyptos bietet den Frieden, wenn die fünfzig Töchter des Danaos sich mit seinen fünfzig Söhnen vermählen, und das väterliche Gebiet als Mitgift erhalten. Zu der gewaltthätigen Rechtskränkung, zu dem Besitzesraub, fügt der Unwürdige die freche Verhöhnung des Sittengefühls: ein anderes Merkmal barbarischer Zuchtlosigkeit und wilder Willkür. Die Töchter des Danaos verabscheuen die aufgedrungene Ehe mit Blutsverwandten, die Gewaltehe mit solchen Vettern. Schon entbrennt der rohe Zwangtrieb zur thierischen Begierde. Die Jungfrauen sehen ihre Ehre und Freiheit von der schnödesten Gewalt bedroht. Entsetzt fliehen sie ins Heiligthum der jungfräulichen Göttin, der libyschen Athene. Die Göttin mahnt zur Flucht nach Argos; dort würden sie Schutz und Aufnahme finden. Diess mochte der Inhalt der „Aegypter" seyn, womit in zweckgemässer Gliederung, wie uns scheint, die Trilogie Danais eingeleitet wurde.

Die Schutzflehenden (Hiketiden), das allein von den

dreien erhaltene Drama, eröffnet die Scene mit dem Schutzgebet der flüchtigen Danaiden, das sie, als Chor einziehend, mit wollumwundenen Oelzweigen in der Hand, anapästisch singen, Zeus, den Flüchtlingshort (Hikesios oder Ἀφίκτωρ) anflehend, indem sie sich, unter ihnen ihr Vater, der greise Danaos, um den Altar (Thymele) aufstellen. Sie erflehen von Zeus Aufnahme bei dem verwandten Geschlecht der Argeier und Schutz gegen die ihnen nachsetzenden Aegyptos-Söhne (38 ff.):

> Eh' das Bett, das Themis ja ihnen versagt,
> Eh' mit ringender Hand das erzwungene Bett
> Der bewältigten Muhmen sie schänden.

Das Chorlied, voll grosser, hochsinniger Gedanken, strömt in Aeschylischer Weise, mächtig wie Meerfluth. Die gewaltigen Anschauungen von eifervoller Rechtswahrung und strafereiltem Frevel dahinwogend in antistrophischer Wechselfolge (101 ff.):

> Hinabstürzt hoch von hochgethürmten Hoffnungen Er Menschenwahn.
> Gewalt wappnet nimmer niemand
> Ungestraft den Ewigen hoch
> Droben; ein Gedanke schon, ein Blick
> Dort von den heiligen Thronen kann Alles zumal vernichten.

Von der Bühne herab ermahnt sie der greise Vater zu voller Vorsicht bei ihrem Schutzgesuch. Schon erspäht er „die schildbewehrte Schaar, die mit Ross und Wagen prunkvoll naht.“ Sie möchten, was auch käme, sich vom Schutzaltare nicht entfernen (184 ff.):

> Antwortet schamhaft, kummervoll das Nöthige
> Den Herrn in diesem Lande, wie's Fremdlingen ziemt;
> In eurer Stimme möge ja nichts Freches seyn,
> Vielmehr ein sittsam Wesen sonder Eitelkeit
> Aus eurem anspruchslosen Aug' sanftmüthig schau'n.

Mit kunstvoll weiser Absicht ist das ethische Zartgefühl griechischer Sittsamkeit dem rohen frevelhaften Ungestüm der Verfolger entgegengestellt. Nun tritt der König des Landes, Pelasgos, auf, den Apollodor und Pausanias Gelanor nennen; eine mythische Gattungsfigur, eine Personification, wie uns dünkt, der pelasgischen Vorzeit und Herrschaft, Sohn des Palaichthon, des „altbürtig Erdentsprossenen“, wie er sich selbst ankündigt, und

giebt als Grenzen seines Gebietes „Paionia's Felder“ an, über Thracien hinaus und „des Meeres Brandung.“ Des Landes Namen, das er beherrscht, ist Apia, zu Ehren des Apis, eines Sohnes von Apollon so genannt, der das Land von menschenmordenden Ungeheuern säuberte (270):

Ein drachenwimmelnd, allvernichtend Mordgenist.

Die Bodencultur ist Grundlage aller Sitten- und Geistesbildung. Diese Lehre der Mysterien verbeispielt der Dichter an seinen Gebilden. Apia's König, von dem fremdartigen, ungriechischen Aussehen der Schutzflehenden betroffen, zweifelt an ihrem griechischen Ursprung, bis sie ihn mit ihrer Abstammung und ihren Schicksalen bekannt machen. Pelasgos sagt ihnen Schutz und Hülfe zu, mit Vorbehalt der Einwilligung seines Volkes. Ein wichtiger Zug, und das dritte Merkzeichen hellenischer Gesittung und höherer Cultur, die auf gesetzlich freier, durch den Volkswillen geregelter Herrschaft beruht (373 ff.):

Ich aber darf euch kein Versprechen geben, eh'
Mit meinem Volk ich nicht zu Rath gegangen bin.

Noch ganz in ägyptischen Vorstellungen befangen, erwiedert der erste Halbchor:

Du bist die Stadt, Du das gesammte Volk,
Du unrichtbarer Herr;
Den Altar nennst du dein, des Landes Herd,
Alleinherr mit dem Auge, wenn du winkst.

Zweifelvoll verweist sie der König an ihr Landesrecht (395):

Führ' deinen Streit doch nach des Vaterlandes Brauch.

Die Jungfrauen bedeuten ihn, wo Gewalt herrsche, wie möchten sie da Recht gewinnen. Sie erneuen mit herzbewegendem Wechselgesang ihr Schutzgesuch, schliessend mit den eindringlichen Worten (441 ff.):

Wiss' es wohl, deinen Kindern, deinem Haus,
Was du auch wählen wirst,
Bleibet ein gleich' Gericht
In gleichem Kampf verhängt.
Drum so gedenk an Gottes ewig gerechte Macht.

König Pelasgos versinkt in tiefes Erwägen; erklärt dann seinen

Entschluss, das schwierige Richteramt nicht übernehmen zu können (461):

Ja dieser Fehde weich ich alles Ernstes aus.

Da erklären ihm denn die Mädchen auch ihren festen Entschluss, in stichomythischer Wechselrede auf ihren Busengürtel deutend (465 ff.):

Jungfrau. So baut sich, wiss' es, mir ein Werkzeug gut und schön —
König. Sag', welch' ein Werk soll offenbaren dieses Wort?
Zweite. Wenn du ein Pfand uns deiner Treue nicht gewährst —
König. Beut' welch' ein Werkzeug dir sich in deinem Gürtel, sprich?
Dritte. Den Götterbildern niegeschauten Schmuck zu weih'n;
König. Dein Wort es birgt ein Räthsel; sag mir, was du meinst.
Vierte. An jenen Göttern aufgeknüpft schnell todt zu seyn!
König. Ein grauses, herzdurchbohrend Wort, das du gesagt.
(Ἤκουσα μαχιστῆρα καρδίας λόγον.)

Schaudernd vor Entweihung der Götterbildnisse verheisst der König nun die Schutzhülfe, und dass er seines Reiches Völker jetzt berufen wolle:

Die Völkerversammlung euch zu stimmen treu und mild.

Wir finden den Charakter des pelasgischen Königs mit kunstvollem Bedacht und psychologischer Sicherheit gezeichnet. Sein bedenkenvolles Schwanken bei einer so heiligen Pflicht, wie, nach griechischem Sinne, Fremdenschutz ist, vom Altar herab erfleht, und sein schliessliches Nachgeben, nicht aus reiner Gottesfurcht und menschlich sittlichen Beweggründen, sondern mehr aus physischer Scheu vor sichtlicher Gräuelentweihung der Idole: das sind Züge, die den Pelasgier kennzeichnen; ein naturbestimmtes, von sinnlichen Eindrücken noch beherrschtes Gemüth; kein stammbürtig griechischer sittlich-freier Heroengeist, wie Theseus z. B., als Pfleger des Schutz- und Gastrechts. Und dem Pelasgos, als Gegenbild, Danaos hingestellt, der rührend ehrwürdige Greis, der, heimathlos, landberaubt, mit seinen fürstlichen Töchtern ein Obdach an der Schwelle seiner Urväter erfleht, und doch ungebeugt, herzhaft das Volk zum Beistande aufrufend, bald sein Volk; von seinen Töchtern umschaart, ihre feste Stütze, ein Vater-König, ein Heldengreis.

Die Pause, nach dem Abgang des Königs Pelasgos füllt der Chorgesang der Danaiden. Eine Pause, die kein Stillstand; durch

erwartungsvolle Seelenbewegung und Bangniss vielmehr ein im Innern fortarbeitender, wahrhaft dramatischer Schicksalsmoment. Das herrliche Stasimon bewegt sich in vorbildlichenden Erinnerungen an die Altmutter Jo und ihre mystischen Wanderungen, ihre Erlösung durch Zeus, von dessen göttlichem Anhauch sie den Epaphos empfing. Eine merkwürdige Stelle (587 ff.):

> Ein Pfand des Gottes, das sie schuldlos trug im Schooss,
> Zeugte dem hehren Sohne sie [1])
> Der endlos ewigen Zeiten Heiland! (πάνολβον)
> Rings drum jauchzten die Lande:
> „Diess lebenspendende, selige Kind
> Wahrlich des Gottes Sohn ist's."
> (Ζηνός ἐστιν ἀληθῶς).

Und an diese Begnadung ihrer Aeltermutter durch Zeus knüpft der Chor der Danaiden sein Gebet:

> Drum Wen mag, welches Gottes Beistand
> Ich anflehn mit gerechter Bitte? . . .

Der greise Vater bringt aus der Stadt die frohe Botschaft von der Schutzgewährung, einstimmig beschlossen durch Argos' Bürger. Der Mädchenchor erwiedert die Meldung mit einem im Wechselgesang angestimmten Segensgebet für das Argivische Volk, voll heiliger Andacht, wie ein Psalm Davids, und doch durchaus dramatische Lyrik, von dem Pathos der Situation und der Befürchtung des noch bevorstehenden Eintreffens der Verhassten spannungsvoll durchschauert. Schon hat der greise Danaos ihr Schiff auf offener See erspäht. Er eilt in die Stadt nach Schutz und Beistand. Die Mädchen, verzagend, flehen, sie nicht zu verlassen. Er aber, vertrauend auf das Volk der Argeier, beruhigt sie mit dem Versprechen schneller Hülfeleistung vor der Landung:

> Selbst der Stadt ein Bote geh' ich fort,
> Obschon ein Greis, doch Jüngling noch an Geist und Wort.

---

1) Sinngetreuer: Die göttliche Bürde empfangend, laut wahrhaftiger Kunde,
Gebar sie den tadellosen Sohn.
(λαβοῦσα δ' ἕρμα δῖον ἀψευδεῖ λόγῳ,
Γείνατο παῖδ' ἀμεμφῆ).

Ueber die Erfindungskraft in diesen Chorliedern muss man immer von Neuem staunen. In unerschöpflichen Wendungen eines stetig gesteigerten Situationspathos folgen sie aufeinander. Der Spannungsmoment spiegelt sich in dem nun erschallenden Wechselgesang, einer Sturmfluth von Seelenangst, Gemüthsbeklemmung, rathloser Bedrängniss und verzweifelten Entschlüssen, mit einer Wirkung, die keine dialogische Bühnenscene zu erreichen vermöchte (792 ff.):

Dunkelwogend pocht das Herz in meiner Brust!
So werd' der Tod eh' mein Theil,
 Hoch aufgeknüpft im bitt'ren Seil,
 Eh' diesen Busen
Rührt der Gottverfluchten Hand. . . .

Wo find' ich einen Ort mir hoch in luft'ger Höh',
Ein stilles, jähes, gemeinsames, abgrundschwindelndes,
 Adlernistendes Felsgehäng,
 Tiefen Sturzes Zeuge mir,
Eh' dieser Brautnacht dunkelem Fluch mein brechend Herz anheimfällt?
— — — — — — — — — — — — — — — —
Der Tod allein, er macht von wehklagebittrem Jammer frei,
Komme Tod denn! komm herbei!

Wer da noch von überwuchernder Lyrik und von Anfängen der dramatischen Kunst spricht, dessen dramatisches Verständniss liegt selbst noch in den Windeln. Stoff, Idee, Charakteristik, Alles bedingt diese und keine andere Behandlung. In diesen Jungfrauen-Chören ringt die Tragik ihres ganzen Geschlechtes; hallt der Rettungsschrei gleichsam der Gesellschaft selbst, deren Gesittung auf Frauenehre und Heiligachtung jungfräulicher Herzensreinheit und Freiheit beruht; stürmt die gottberechtigte Emancipationsidee; der Erlösungs-Hülferuf des Weibes, Erlösung von des Mannes Brutalität und Zwangsrecht auf thierische Befriedigung. Man möchte sagen, in den Seelenschauern dieser herrlichen Danaostöchter woge ein Empörungsgefühl, ein Wallen jener tiefsittlichen Zornesscham des germanischen Frauengeistes. Und nur in der Gemeinsamkeit eines Chors konnte die gemeinsame Angelegenheit des ganzen Geschlechtes laut werden und gen Himmel schreien. Keine Einzelheldin vermag mit gleicher Machtvollkommenheit und Berechtigung für ihr Geschlecht einzustehen. Eine Gesammterhebung in Masse bedeutet dieser weib-

liche von Verzweiflungsscham und Abscheu gegen rohe Gewalt durchstürmte Chor: Jenes „Alle, wir Alle" — das die Erinnye dieses Chors nach dritthalb tausend Jahren noch anstimmt, wo der Process der Danaiden noch immer schwebt — das die unglückliche Orsina anstimmt, mit dem Danaidendolch in der Hand: „Ha! welch' eine himmlische Phantasie! Wenn wir einmal alle, — wir, das ganze Heer der Verlassenen, wir alle in Bachantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten" . . . „ihn" — in der Danais ist ein ganzer Schwarm solcher „ihn;" ein ganzer Prinzen-Chor von 50 Hettore-Gonzaga's; funfzig durchlauchtige Brauträuber, Frauenehrenschänder.

Sie landen, legen an (838 ff.):

Weh uns! Weh uns! Komm und errett' uns Flüchtige!

So jammert der Angstruf der Danaiden — jetzt ein verzweifelnder Emilia-Galotti-Chor, bald ein Orsina-Chor, mit blutigen Dolchen bewaffnet und die Brautfackel schüttelnd als Furienfackel. Der „Herold" — damals gab es noch keine meuchelmörderischen Kammerherrn-Kuppler, sondern offene, unverholene Marinelli's — da steht er vor der entsetzten, todtbleichen Mädchenschaar, seinen mit Beilen und Peitschen bewaffneten Schergen zurufend:

Peitscht sie fort mit dem Blutbeil. . . .

Und zu den Mädchen:

Fort denn, fort in das Verderben, fort an Bord!
Wandert zum Ufer hinab.

— — — — — — — — — — —

Herrischen Hohnes verlacht,
Während des Wegs mit geknotetem Riem
Blutig gepeitscht, so kommt ihr an Bord,
Sklavinnen jetzt und allezeit;
Ich gebiet' euch der Macht zu weichen! —

Da war Odoardo's Tochter in den Prunkgemächern des Lustschlosses von Dosola ganz anders geborgen! Unter dem gastlichen Obdach des Prinzen von Guastalla — „wo Entzückungen auf Sie warten" . . . Entzückungen, traun, ein unermesslicher Fortschritt in Cultur und verfeinerter Entehrung. Ein Triumph des 18. Jahrhunderts über die pelasgische Urzeit, wo man noch mit Peitschen und Beilen die Emilien in prinzliche Arme jagte.

Aeschylos' Danais und Emilia Galotti — aber um Melpomene's willen rufen die Herolde der Salondramaturgie und Katheder-Tragik. Vermischung von Kunstepochen — Ei doch, wenn in der Weltgeschichte die Jahrhunderte sich die Hände reichen, eine schildgeschlossene Phalanx, losschreitend auf dasselbe Ziel, das Siegesziel der Menschheit: warum dürften nicht auch in der Geschichte des Drama's die poetischen Zeitbilder der entferntesten Jahrhunderte, die Tragödien, sich gegenseitig das Losungswort, die Feldparole, zurufen: Sitte und Freiheit! Lessing's Emilia und Aeschylos' Danais kämpften für eine und dieselbe Sache: für die Heiligkeit des Familienherdes, dessen reine Flamme die unbefleckte Herzensflamme ist der Mutter und Gattin, die hehre keusche Gluth eines innigtreuen, in Liebe geschlossenen Ehebundes, den nur sittenreine Herzensfreiheit knüpft. Auf die Gemeinsamkeit der Zwecke, auf das solidarische Einverständniss und Zusammenwirken der Zeit- und Culturgeschichten, darauf gerade hat die Geschichte des Drama's hinzudeuten, und diese Solidarität und gegenseitige Bürgschaft der Jahrhunderte in den dramatischen Schöpfungen nachzuweisen, auf dass offenbar werde, dass die Zeiten sich erfüllen müssen; dass nicht in aller Ewigkeit die Danaiden Wasser mit dem Sieb in ein Fass mit durchlöchertem Rechtsboden schöpfen werden.

Hat doch Aeschylos in dem verlorenen Schlussstück dieser Trilogie: Die Danaiden (Δαναΐδες), nachdem in den Schutzflehenden der herbeigeeilte König Pelasgos den Herold zurückgewiesen, den ein herzzerreissendes Jammer-Chor der Mädchen nur verwegener, nur verruchter stimmte — hat Aeschylos doch in dem Schlussdrama: die Danaiden, der Fabel mit dem Danaidenfass den Boden eingestossen, indem er darin die vor Gericht gestellte Hypermnestra, weil sie, die einzige von Danaos' Töchtern, ihres Gatten, Lynkeus, schonte, freisprechen liess. Und Dank welchen Anwaltes, und welcher Vertheidigungsrede? In Kraft einer Schutzrede, die kein geringerer Sachwalter in dieser Schlusstragödie hielt, als die Göttin der Liebe selbst, als Aphrodite. Die Liebe also, die Alles versöhnende, lässt der grosse Dichter-Philosoph und Ideen-Tragiker den Frevel in der Danaide Hypermnestra sühnen, und durch die Liebesgöttin in Person, und zur Verherrlichung des allein gesetzlichen, des auf freier Herzenswahl gegründeten

Eherechtes sühnen; zur Verherrlichung der Versöhnungsidee selber, die in der Danais-Trilogie zum Siege gelangt und keine andere ist, als: Heiligung der Ehe durch Liebe, nachdem ihr Gegensatz, die Gewaltehe, eine furchtbare Lösung durch die verzweifelte Selbsthülfe schwacher Mädchen gefunden, welcher die übermüthigen Sieger in dem Augenblicke ihres höchsten Triumphes erlagen. Und auch diese Blutschuld liess der Dichter von Athene und Hermes, auf Zeus' Gebot, durch Schuldopfer und Reinigung der Stätte tilgen.[1]) Danaos, der inzwischen vom Argeier-Volke, an Stelle des Pelasgos, zum König erwählt worden, hatte mit den Aepyptiaden einen verstellten Frieden geschlossen. Ihm folgte Lynkeus, der Gatte seiner ältesten Tochter, Hypermnestra, in der Herrschaft und wurde Stammvater des Perseus und des Herakles.

Die Familienweihe, die Wiedereinsetzung der Ehe in ihre heiligen Rechte, als Vorbedingniss zur Neubegründung einer urheimischen Dynastie, des Königsgeschlechtes der Danaer, des Ueberwinder-Stammes der Barbaren und Erziehungsvolkes der europäischen Menschheit; die Bürgschaft aller Staatenordnung, die Gründung der Familie auf Liebe, Sitte und freien Gehorsam, diese, in unsterblichen Schauspielen mit idealer Kunst verbildlichte Forderung, will uns der höchste Lichtpunkt, will uns die Läuterungs-, die Cultur-Idee in der Trilogie Danais scheinen.

Das Satyrspiel Amymone führte den Gegensatz von wirklicher Hingebung aus Liebe, und frecher Gewaltwerbung um Frauengunst auch hier wieder in scherzhaft symbolischer, volksmythischer Form aus. Amymone, eine der Danaostöchter, war beim Aufsuchen einer Quelle eingeschlafen. Satyrn beschlichen sie: das heiter-naive Gegenbild zu den ägyptischen Freiern. Amymone erwacht, ruft nach Hülfe: Neptun selbst erscheint zu ihrer Befreiung, dem sie sich in dankbarer Liebe vermählt.[2])

Die Sieben gegen Theben (Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας). Dem Stücke wies Welcker die Mittelstelle in der Trilogie Thebais an, und machte sie dadurch zur Trilogie des Vaterfluches, den

1) Apollod. Rhod. I, 137. Hirt, Amalthea II, 2. p. 283. — 2) Tril. 359 ff.

Oedipus, in zwei aufeinander folgenden Verwünschungen, über seine beiden Söhne sprach, weil sie die Ehrfurcht verletzt, die sie dem Könige schuldig waren. Seine erste Verwünschung lautet: dass sie nimmer das Reich in Frieden theilen sollten. Als sie ihm darauf vom Opfer, statt der Ehrenstücke, Hüfte und Knochen schickten, verfluchte er sie zum zweiten Male: sie sollten um ihr Erbe kämpfen und im Wechselmorde des Zweikampfs fallen. In unserer Tragödie geht der zweite Fluch in Erfüllung. Die erste Tragödie der Trilogie Thebais, wofür Welcker die Nemea erklärte, hatte die Folgen der ersten Verwünschung zum Gegenstande. Polyneikes hatte, in Folge der Entzweiung beider Brüder wegen der Herrschaft, weichen, und sich zu Adrastos, König von Argos, flüchten müssen. Dieser wählte ihn zum Schwiegersohn und rüstete, um ihn in sein Reich wieder einzusetzen, einen Heerzug nach Theben aus, unter Führung des Polyneikes, im Verein mit fünf andern Fürsten: Tydeus, Amphiaraos, Kapaneus, Hippomedon und Parthenopaios: Die Sieben gegen Theben. Welches auch die Reihenfolge der drei Stücke zur Thebais war, und welche Titel sie auch führen mochten: kamen sie den „Sieben" an dramatischem Kunstwerthe gleich, woran kein Grund zu zweifeln; so hat die dramatische Poesie einen ihrer schmerzlichsten Verluste zu beklagen. Denn die Sieben gegen Theben, so merkwürdig einfach und schlicht in Bau und Führung der Scenen, sind ein Wunder an tiefer Kunst und heroischer Tragik. Eteokles gehört zu den bedeutsamsten, durch grosse Züge und gedankenvolle Zeichung kräftigsten Charakteren der alten Bühne. Von Hause aus, wegen seines Ursprungs und der schauderhaften Familiengräuel, die auf ihm lasten, eine nichts weniger als tragisch günstige Figur, erscheint er in der Beleuchtung, in die ihn eine erstaunliche Kunst und die eigene Charaktergrösse des Dichters stellen, ein Koloss an Wucht und Contouren, erfüllt von einer innern Energie und Thatkraft, dass Gorgias', des Sophisten, Ausspruch: der Kriegsgott Ares, nicht Dionysos, habe diese Tragödie dem Aeschylos eingegeben, vorzugsweise von dem Charakter des Eteokles gilt. Er ist Fleisch und Bein von dem verhängnissschweren Korn jener Eisenmannen, die aus der Saat seines Ahnherrn, Kadmos, erwuchsen, zu gegenseitigem Brudermorde. Das aber wäre immer nur die eine Hälfte

zu einem tragischen Charakter. Das leidvolle Geschick, das gewitterschwangere Pathos, die lastende Gemüthsbedrängniss, der tragische Ton, ist das zweite wesentliche Element; jene düstere Grundfarbe, wodurch das tragische Genie seine Helden zu so wunderbarer Wirkung vertieft. Bei Eteokles ist dieses innere, das heroische Mark verzehrende Feuer: der Vaterfluch. Schuldbewusstseyn wäre eine falsche Bezeichnung; denn dieses setzt eine brütende, die Thatkraft schwächende, muthgebrochene Seelenstimmung voraus, was weder antik, noch heroisch, am wenigsten Aeschylisch wäre. In der Seele des Eteokles loht vielmehr, wie unterirdische Gluth, des Vaters „allgewaltiger Fluch," und schlägt zuweilen in heroischen Flammen empor, die seine kriegerische Todesbeherztheit, seine von Vaterlandsliebe düster begeisterte und zum äussersten entschlossene Heldenstimmung grausig schön beleuchten.

Eteokles' erste, die Tragödie eröffnende Anrede an das thebanische, auf der Bühne vor der Kadmosburg versammelte Volk athmet diese Erregung (15 ff.):

. . . . Zn Schntz
Den Kindern nnd der liebsten Amme Mutterland.
— — — — — — — — — — — — — — — —
— Auf die Manern, an die Thore rings vertheilt
Euch, Bürger, alle vollgerüstet eilt hinaus.
— — — — — — — — — — — — — — — —
. . . . Glücklich wenden wird's der Gott . . .

Muthentbrannt erwiedert er die Meldung von dem furchtbaren Vertilgungs-Schwur der Belagerer mit einer Götterbeschwörung zum Schutz der Stadt (40 ff.):

Bote. Bei Ares, bei Enyo, beim blnttrunknen Gott
Des Schreckens schwuren (die sieben Fürsten) unsre Stadt bewältigend,
Des Kadmos Feste ganz zu verwüsten . . .
— — — — — — — — — — — — — — — —
Ihr eisenherz'ger, heiss in Kriegslust glühender Muth
Schnob gleich den blutdurstblickenden, raubgereizten Leun. —
Eteokles. O Zens und Gaia, und ihr Götter dieser Stadt!
Erinnys meines Vaters, allgewalt'ger Fluch!
Nicht tilgt mir so die wurzelaufhinsterbende (πρυμνόθεν πανώλεθρον)
Kadmerfeste . . . .

— — — — — — — — — — — — — — —

Diess freie Land darf, diese theure Kadmosburg
Das Joch der Knechtschaft nun und nimmermehr umfahn.

Nun stürzt der Jungfrauen-Chor herbei, die angstvolle Verwirrung in einer monostrophischen Parodos dahinstürmend, in bald kürzern bald längern choriambischen Versgliedern, deren wechselnde Rhythmen den Aufruhr der verzagten Frauengemüther unvergleichlich malen. Die Meisterkunst bewährt sich auch in dieser Gegenüberstellung eines weiblichen, von der bevorstehenden Stadterstürmung geängstigten Chores und eines solchen Eteokles, der den Sturm aufnimmt mit einer „Brust des Trotzes,“ und die Vertheidigung mit eherner Hand leitet. Kein Tragiker hat mit so genievoll instinctiver Kunstweisheit die Temperatur der Chöre gegen die handelnden Personen und den tragischen Gehalt der Grundideen abgewogen. Kein Tragiker der Griechen das Starke mit dem Zarten, das Furchtbare mit dem Bangmüthigen aufgeschreckter Mädchenseelen in so pathosvollen Einklang zu setzen, so tief harmonisch zu verschmelzen verstanden. Wir werden sehen, dass Aeschylos hierin selbst den Sophokles, den Amphion der Tragödie, übertraf.

Flehgebete und Befürchtungsschauer durchwallen die Chorgesänge der thebanischen Jungfrauen (140 ff.):

— Kypris, du des Geschlechtes Urmutter, rett' uns!
Aus deinem Stamm, deinem Blut sind wir gezeugt.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Ihr mächtigen Gottheiten alle!

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Die speerzitternde Stadt gebet nicht hin an ein fremdsprechend Volk!
Höret der Mädchen Flehn, hört ihr gerechtes händeringendes Flehen an!

Und Eteokles' scheltende Zornworte, die wie eiserner Schilderklang dazwischen dröhnen (188 ff.):

Ist diess das Beste, dienet diess der Stadt zum Heil,
Und zur Ermuthigung unsrem eingeschloss'nen Heer? . . .

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Ein Weib das herrscht, vor Frechheit ist's nicht auszustehn.
In Angst gar ist sie ein doppelt Kreuz für Haus und Stadt . . .

Sie berufen sich auf das kampfwilde Getös, das sie zu den Bildnissen der Götter hingescheucht. Er verweist sie auf den „Ge-

horsam, alles glückerrettenden Erfolges Vater.“ Er fordert sie zu heiligen Festgesängen auf:

„Die unsern Muth anfachen, selber frei von Angst.“

Er betet ihnen sein Weihegelöbniss vor (285 ff.):

Du bete nun dasselbe, doch mit Seufzen nicht,
Und nicht mit nutzlos ungestümem Schluchzen.

— — — — — — — — — — — — — — —

Ich aber will sechs Männer, selbst der siebente,
Zum Widerstand den Feinden, die bewährtesten,
An die sieben Thore unsrer Stadt zu ordnen gehn.

Nun stimmen sie ihr antistrophisches Chorlied an, aber wie Mädchen in dieser Lage, voll Bangen und Zagen (304 ff.):

Sieh! dort schleudern sie ringsher
Empor gegen die Unsern
Kantig Gestein zerschmetternd.

Ihre geängstigte Seele verliert sich in die Kriegsgräuel, die die Stadt bedrohen, und entfaltet ein Schaudergemälde von der erstürmten Burg, das in diesem Momente, wo Eteokles in den Kampf auszog, und das Kriegsgetöse die Mauern erschüttert, mit einer dramatischen Gewalt wirkt, die A. W. Schlegel's Ansicht über diese und ähnliche Schilderungen bei Aeschylos: das sey „epischer Stoff in tragischen Pomp gekleidet,“ völlig ungereimt erscheinen lässt. Es ist derselbe berühmte Dramaturg, der Aeschylos' Perser „von allen Tragödien des Dichters, die wir haben, unstreitig die unvollkommenste“ nennt [1]); der von Aeschylos' Chören sagt: „diese Verfassung der Tragödie ist weder der Schilderung eigenthümlicher Gemüthsart, noch der Rührung durch Leidenschaften, noch der griechischen Kunstsprache, weder dem Ethos noch dem Pathos günstig.“ [2]) Und dieses für den zärtlichen Salongeschmack zubereitete dramaturgische Zuckerwerk wird noch immer, nur minder geschmackvoll und mit gelehrten Citaten verziert, in Literaturgeschichten aufgetischt. Wenn das akademische Confect doch wenigstens eigenes Gebäck wäre. Vor Schlegel hat schon der verdienstvolle Sächsische Hofrath und Kunstgelehrte Jacobs [3]) ähnlich geurtheilt über Aeschylos' lyrische

1) I, 162. — 2) a. a. O. 159. — 3) Nachtr. zu Sulzer a. a. O.

und nicht dramatische Chöre; wie auch er wieder, der treffliche Jacobs, bei Rochefort [1]) à la fortune du pot zu Gaste ging. Der „Stillstand" besonders, an dem Schlegel bei Aeschylos Anstoss nimmt, und den dieser „durch allzugedehnte Chorgesänge noch fühlbarer macht" [2]), hatte schon vor ihm von den genannten Kunstkritikern seine Rüge erfahren. Und noch für die neuesten Literaturhistorien ist dieser angebliche „Stillstand" ein Stein des Anstosses. Für die Herren steht die dramatische Uhr still, wenn sie sie nicht schlagen hören. Der dramatische Glockenhans soll ununterbrochen vortreten und hämmern, sonst glauben sie an keine fortschreitende Bewegung; oder die Handlung gar dem Helden nachlaufen, wie in Goethe's Gedicht die Glocke dem Kinde, und der Held in demselben Maasse seine Flucht beschleunigen, aus Angst, die Glocke könnte sich über ihn stülpen und mit ihm zum Stillstand kommen: ein Wettlauf von Held und Handlung, den das französische Intriguen-Drama, aus Scribe's Schule, allerdings, und in meisterlicher Weise darstellt. Die Tragödie aber, und vollends die antike, würde von einer solchen ununterbrochenen, an Raum und Zeit auf die Minute messbaren, äusserlichen Bewegung völlig zerstört. Die poetische Form der Tragödie, die sich nur mit einer allmälichen Entfaltung der tragischen Idee verträgt, sie würde durch eine solche unruhige, mehr mechanische als geistige Beweglichkeit, von Grund aus vernichtet. Die Tragödie bedarf der beschaulichen Ruhe- und Sammelpunkte, in welchen, wie in den Brennpunkten eines nach optischen Gesetzen aufgestellten Spiegelsystems, die zerstreuten Strahlen gleichsam jener äusserlichen Entwickelung sich verknüpfen, und die Idee der Handlung, ihr geistiges Bild, mahnungsvoll erscheint. Eine ähnliche Bedeutung haben die dramatisch lyrischen Sammlungsmomente der Chorgesänge. In ihren Brennpunkten richtet sich gleichsam das ideale Bild der Handlung auf, in riesenhafter Gestalt. Ist ein so vergeistigtes Erscheinungsbild der Handlung selbst darum eine Aufhebung, eine Verdunkelung derselben, ein Stillstand? Einer der grössten Schrift- und Wortgelehrten, G. Hermann, der die griechischen

---

1) Brumoy, Théâtre d. Gr. T. I. S. 418. — 2) a. a. O. 135.

Tragödienchöre in ihre feinsten Elementarlaute zerlegte, wie kein Anderer, hat, in seinem Commentar zu Aristoteles Poetik, eine Ansicht über diese Chöre ausgesprochen, dass nur die Ehrerbietung, die einem solchen Manne selbst da gebührt, wo er irrt, die Muthmaassung nicht aufkommen lässt: der grösste Metriker, der die griechischen Chorfüsse und Systeme, der den Geist ihrer Sylben verstanden wie kein Anderer, habe von dem Geist der Chöre selber nicht die Sylbe verstanden. In jenem Commentar zur Poetik [1]) betrachtet der grösste „Kenner der Höhen und Tiefen" griechischer Accente die Chöre als Hemmschuhe und Fussblöcke, welche die griechische Tragödie unbehülflich nachschleife, indem sie deren Gang und Fortschritt nur hemmen und hindern. Ein richtigeres Verständniss des dramatischen Momentes in diesen Chören, in denen des Aeschylos vor allem, und insbesondere des wesentlich dramatischen Pathos seiner Stasima, muss vielmehr, je tiefer es sich in ihre mächtige Fluth versenkt, desto bewältigender über das unermessliche und specifisch dramatische Genie erstaunen, welches sich in diesen Gesängen offenbart, die von einer durch die Handlung und ihre Conflicte so tieferregten Mitschwingung erzittern und wallen, dass Furcht, Besorgniss, Hoffen, Zagen, schreckenvolle Ahnungen, lauter auf die Folgemomente hingespannte Affecte, als die voraneilenden Schatten gleichsam der Katastrophen sich darin malen und das Gemüth des Hörers zu gleicher Bewegung aufregen, d. h. tragisch-dramatisch stimmen. Von solchen bedrängenden Ahnungen fühlen wir den Gesang des thebanischen Jungfrauenchors durchwogt bis zu dem Momente, wo die Chorführerin den herbeieilenden Boten aus der Ferne erschaut, mit welchem zugleich der junge König, Eteokles, jener von der Strasse der Fremde, dieser von der Stadtseite her, die Bühne betritt. Und nun entrollt sich die berühmte, aber ebenfalls als episch und nicht dramatisch getadelte Scene, wo der Bote von den sieben Fürsten des Belagerungsheeres und von ihrer Rüstung ein Gemälde so dräuenden Angriffstrotzes und hochfahrend reckenhaften Kriegspompes entwirft, dass selbst in der Brust der bebenden Mädchen ein Funken kriegerischer Ermuthigung auf-

1) C. XVIII, 130.

glüht, der, mit Blitzesschlag durch ihre Reihe fliegend, in Wunschgebeten für Stadt und Herrscher und Verwünschungen des Feindes sich entladet; während Eteokles für je einen der sieben Mauerstürmer, die der Bote einzeln genannt und geschildert hat, einen Gegenkämpfer an jedes der Thore entbietet, wohin der Aufgemahnte sich flugs begiebt. Und das wäre kein dramatischer Vorgang? keine von Kampfesdrang und Schlachtengeist dramatisch durchwehte Scene, wie drei klassisch gelehrte Hofräthe dem Dichter aufmutzen: Hofrath Schütz, in seiner Ausgabe [1]; der Gothaische Hofrath Jacobs, und der Hofrath aller Hofräthe, Herr A. W. von Schlegel? Auf dem ganzen Gebiete der Dramatik möchten sich nur zwei kriegerisch-theatralische Scenen finden lassen, herrlich wie diese: die Schlussscene des dritten Actes von Wallenstein, wo die Kürassiere ihren Oberst Max Piccolomini in den Kampf schmettern, indess er selbst den fürchterlichsten Seelenstreit auf Tod und Leben durchkämpft. Eine andere derartige kriegerisch dramatische Scene, martialisch pomphaft, bühnenbedeutsam und folgenschwer zugleich, ist die im dritten Stücke von Shakspeare's Trilogie Heinrich VI. (V. 1.), wo König Eduard, auf dem Marsch vor der Stadtmauer von Conventry, Warwick zur Uebergabe auffordert, und gleichzeitig dessen Parteigänger und Truppenführer, einer nach dem andern, hereinmarschiren mit klingendem Spiel und fliegenden Fahnen. Gleichwohl wird Schiller's Actschluss, dem die moderne Bühne keinen ähnlichen an die Seite zu stellen hat, von dieser Aeschylos-Scene an Grösse der heroischen Leidenschaft und Mächtigkeit des Pathos überragt. Piccolomini's Seelenkampf, sein Ringen zwischen Soldatenehre und Liebesleidenschaft, dramatisch und tragisch in hohem Grade, wenn es sich auch für erstere entscheidet; so könnte es dennoch überwältigt und übermannt von der schmetternden Mahnung seines Regimentes, der heroische Entschluss daher durch eine äussere Machtwirkung bestimmt und fortgerissen scheinen. Um von dem Abbruche zu schweigen, den Wallenstein's Stellung zur Situation der herrlichen Scene thut, deren tragische Bedeutsamkeit ein, wegen misslungenen Verrath- und Abfall-Versuchs im Stich gelassener Feldherr unmöglich verstärken kann. Vor Shakspeare's

1) II, p. 120 ff.

Krieges-Tragik hat die des Aeschylos den Vorzug der Majestät der Staats- und Vaterlandsidee voraus, die in Shakspeare's York- nnd Lancaster-Trilogie ganz zerrüttet und bis in Mark und Wurzel verwest ist und verfault; das Schicksal freilich des mittelalterlichen Fendalstaates, das die tragische Idee eben der mittelalterlichen Bürgerkriegs-Dramen bildet, und die der grosse britische Tragiker in Richard III., dem Helden-Scheusal dieser Fäulniss, sühnt. Darauf beruht das Mächtige nnd Heroische der antiken, der Aeschylischen Tragik insbesondere, dass die Staatsidee in diesen Tragödien, inmitten aller Familiengräuel, selbst noch in dem Verhalten, das ein frevelvolles Herrschergeschlecht gegen dieselbe annimmt, ihr Majestätsrecht behauptet. Diese wesenhafte Göttlichkeit der Staatsidee umkleidet selbst die Labdakiden, trotz der schaudervollen Hausgräuel, mit einer tragischen Hoheit, die sie furcht- und mitleidwürdig erscheinen lässt; weil das Herrschergeschlecht die Ehrfurcht vor dem Staatswohl, mitten im Wirbel selbstzerstörerischer und nur gegen sich selbst wüthender Unthaten bewahrt; ja für Stadt und Volk, auf die Gefahr sich in den verderbenvollen Netzen ihres Flnchgeschickes, ihrer Familienverderbniss, noch tiefer zu verstricken, mit heroischer Selbstaufopferung in den Tod geht. Bei Aeschylos trägt das Pathos das erhabene Gepräge dieses Staatsgedankens, der schon bei Sophokles vor dem Familienrecht zurückweicht, wie sich zeigen wird. Einen der höchsten Triumphe feiert dieser grosse Staatsbegriff in den Sieben gegen Theben, wo er selbst solche Familienfrevel, die hier in die Spitze eines Bruderwechselmordes ausgehen, läutert und adelt. Das Genie des Dichters bewirkt dies namentlich durch den grossartigen Charakter des Eteokles, der noch auf dem Gipfel seines entsetzenvollen Entschlusses tragisch-schön erscheint und herrlich. So wie der Siebente der Stadterstürmenden Kriegsfürsten vom Boten genannt wird: Polyneikes, mit dem neu und festgebauten Erzschilde, worauf „ein doppelt Wappenbild in Gold getrieben", am Wall sich emporschwingend und fluchend seiner Vaterstadt — da bricht Eteokles in die Donnerworte aus (659 ff.)

O gottverblendetes, o du gottverworfenes
Und allbeweintes, mein Geschlecht des Oedipus . . .

Und aufstürmend in den Befehl:

. . . . . „Reicht mir schnell den Speer,
Die Doppelschienen und des Steinwurfs sichre Wehr" . . .

Umsonst fleht der Chor, die Bruderhände nicht mit blutigem Wechselmorde zu beflecken (695 ff.):

Eteokles. Weil doch den Ausgang sehr der Gott beschleuniget,
So fahr' zum Strom Kokytos, seinem Theil, der Stamm
Des Laios ganz hin, den Apollon's Hass verfolgt . . .

Und reisst sich los, dahineilend an's siebente Thor, sein Schicksal aus freier Entschliessung unhemmbar zu erfüllen.

„Mich graust's", schaudert der Mädchenchor (727 ff.), einen Wechselgesang anstimmend, der das Labdakidengeschick aufrollt; einen Gesang, dem Kokytos vergleichbar, dessen schwere melancholisch düstere Fluth der grosse deutsche Dichter mit Aeschylischen Farben malt:

„Wie durch todter Wüsten Schauernachtgeflüster,
Wo verlornes Heulen schweift,
Thränenwellen der Kocytus schleift."

Doch ist auch diese klagevolle Rückschau auf die Frevelschuld des Laios keine blosse lyrisch-elegische Threnodie. Auch in diesem Wechselgesang brandet eine tiefe, pathosvolle Tragik. Die Vergangenheit wälzt die dunkeln Fluthen innerer Familiensünden und Missethaten an die Mauern, in grausem Einklang mit dem Erstürmungsgetöse von aussen. Die Wechselwirkung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, das unaufhaltsame Reifen der Frevelsaat, das furchtbare Sichentwickeln, das unentrinnbare Werden — das ist ja der dramatische Dämon, der wackere Minirer, der wühlende Geist des Drama's, der die Handlung rastlos untergräbt. Darum ist auch dieser Wechselgesang der thebanischen Jungfrauen kein Stillstandslied, sondern ein Schicksalslied, ehernen Klanges, wie durchhallt von dem anschreitenden Geschick. Mythologisch bedeuten die Moiren (Parzen) nichts Anderes, als Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und wachen, ihrem Amte gemäss, darüber, dass die Folge der Ereignisse nicht gehemmt und gehindert werde; wachen also über die dramatische Entwickelung; sind vorzugsweise dramatisch-tragische Mächte. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die drei Parzen, drei Furien, Nornen, sie wechseln nur die Namen mit den Zeiten; bleiben aber immerdar die drei Schicksalsschwestern oder Macbeth-Hexen, die

drei Moiren, die den Faden der dramatischen Handlung, so gut wie den des Lebens und der Geschicke, spinnen, und die Knoten schürzen und lösen. Bei Aeschylos heissen sie Strophe, Antistrophe und Epodos, oder auch Protasis (Exposition), Epitasis (Verwickelung) und Katastrophe, und theilen sich auch trilogisch in drei Tragödien, und singen Stasima, während sie weben und spinnen; wie alle Nornen, unterm Spuhlen, ihre schauerlichen Weisen singen. Da sage noch Einer, diese Chöre halten die Handlung auf; sie, die die Handlung weben zu der Gottheit lebendigem Kleid.

„Weh, Weh, es vollendet, fürcht' ich, die schnelle Fluchерinnys jetzt schon"...

Kaum hat der Mädchenchor diese letzten Worte gesungen, und es ist geschehen, ist vollendet. Ein Bote kündet die Befreiung der Theberstadt vom Joch der Knechtschaft. Aber wehe! um den Preis eines Bruderwechselmordes (826 ff.):

> So ward die Stadt frei; doch der Bruderkönige Blut
> Im Wechselmorde trank es ein der Erde Staub . . .
> . . . .
> Den Grabgesang stimm' ich an,
> Der Thyas gleich . . . . .

ruft der Mädchenchor nun, ein Chor schmerzenstrunkener Mänaden. Die Leichen der beiden Brüder-Könige werden hereingetragen von der Strasse der Fremde. Laut aufjammert der Chor. Herab aus dem Palaste kommen die beiden Schwestern der erschlagenen Brüder: Antigone und Ismene, tief verhüllt in Trauerschleiern. Antigone setzt sich zu Polyneikes Leiche, Ismene zu der des Eteokles, unter dem Klaggeschrei des Chors, ergossen in „der Erinnys helljammernde Hymne, dem Hades gesungen." Wo giebt es eine Tragik, wie diese, eine Schlussscene, wie diese, eine kommatische Leichenfeier wie diese? Rochefort [1]) verwirft diesen ganzen Schluss: „L'action finissait à la mort des deux rois, tout ce qu' Eschyle a ajouté est superflu." Mit diesem „superflu" könnte der grosse Corneille seine sämmtlichen Tragödien vor dem Moderwurm sichern und sie einbalsamiren für die Unsterblichkeit. Aber vor dem Wechselgesange der beiden Schwestern hat der Franzose doch Respect: Un duo, sagt er, qui est peut-être le duo le plus terrible qu' il y ait dans aucune langue; morceau

1) A. a. O. p. 418.

unique dans son genre. Ja wohl unique, aber fortbleiben, denkt er, konnte das Duo doch. Uns scheint es nicht nur unique, sondern auch tragisch geboten, nothwendig und unentbehrlich. Wir möchten lieber die ganze französische Tragik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts missen, als dieses Duo.

Der eine Mädchenhalbchor stellt sich bei Antigone auf, um Polyneikes' Leiche; der andere bei Ismene um die Leiche des Eteokles (972ff.):

> Antigone. O strömt ihr Thränen!
> Ismene. O strömt ihr Klagen!
> Antigone. In meinem Busen wühlt der Schmerz!
> Ismene. Es bricht in meiner Brust das Herz!
> Antigone. Ach wehe, weh! vielbeweinter du!
> Ismene. Und wieder ganz unseliger du!
>
> — — — — — — — — — — —
>
> Antigone. Und wir nun diesem Jammer nah!
> Ismene. Wir ihre Schwestern den Brüdern nah!

Welcher herzdurchschneidende Klage-Rhythmus; welches schwesterliche Jammer-Echo eines Bruderwechselmordes! Die schwesterliche Gemeinsamkeit der Jammerklage über die durch Wechselmord im Tod vereinten Leichen eines feindseligen Bruderpaars, wie ist doch Alles, bis in's Unscheinbarste hinein, so ideenvoll tiefbedeutsam, so beziehungsreich tragisch. Und die über allen Lobpreis erhabene Schlussscene, wo der Todesmuth des schwesterlichen Heroismus ein Friedens- und Versöhnungsbanner gleichsam auf das Doppelgrab der Brüder pflanzt, mit seelenhoher Liebeskühnheit die Mahnungen des Herolds zurückweisend, der zu verkünden kommt (1013ff.):

> Was des Volkes hoher Rath
> Der Stadt des Kadmos hat geboten und gebeut.

Das Verbot nämlich, den Polyneikes zu bestatten. Der Herold hat verkündet, und Antigone spricht:

> Antigone. Ich aber sage diess des Volkes hohem Rath:
> Und wenn ihn denn kein andrer mitbegraben will,
> Will ich ihn doch begraben, will die Gefahr verschmähn,
> Zu begraben meinen Bruder; nimmer scheu ich mich,
> So ungehorsam mich zu weigern des Gebots.
>
> — — — — — — — — — — —

Nein, diesen Leichnam soll der hungerwilde Wolf
Mir nimmermehr zerfleischen; hoffe keiner das!
Nein, selbst bereiten will ich, ob ein Mädchen auch,
Die fromme Grabesweihe und ein frommes Grab,
Will tragen ihn in meines Byssoskleides Schooss,
Ihn selbst bestatten. Wehren soll es keiner mir.

Der Herold warnt, wie Kreon in Sophokles' Antigone:

Herold. Doch ich ermahn' dich, trotze nicht dem ganzen Volk!
Antigone. Doch ich ermahn' dich, nicht verkünd' Unnützes mir!

— — — — — — — — — — — — —

Herold. Und den die Stadt hasst, ehrtest du des Grabes doch?
Antigone. Noch war an ihm nichts hassenswerth den Ewigen.
Herold. Nichts, bis in Gefahr er stürzte dieses theure Land.
Antigone. Als Feind verstossen nur vergalt er seinem Feind.
Herold. Doch statt des einen büssten alle seinen Hass.
Antigone. Begraben dennoch werd' ich ihn, sprich weiter nicht.
Herold. Doch eigenmächtig! wiss' es wohl, ich sage nein! . . .

Wer sieht hier nicht die Antigone des Sophokles in der Knospe? Ein heutiger Sophokles müsste wenigstens auf dem Theaterzettel bemerken: „frei nach einer Idee des Aeschylos.“ Glückseliger Sophokles! der eine Feldherrnstelle für die so herrlich am Grabe ihres Hausgeschlechts entfaltete Passionsblume als dramatischen Preis erhielt, deren Knospe Aeschylos gezogen und mit seinen tragischen Thränen begossen hatte! Thränen freilich von geschmolzenem Eisen, woraus auch, nach neuern Vermuthungen, die Thau- und Regentropfen auf dem Sonnenkörper bestehen sollen. Glücklicher Sophokles, unglücklicher Aeschylos, dem selbst ein Grab in heimischer Erde nicht vergönnt war, für die er sein Blut vergossen, und solche Trilogieen gedichtet! Ach, und dessen Sieben von Theben, noch dritthalb tausend Jahre später, der berühmte Kritiker und Shakspeare-Uebersetzer A. W. Ritter von Schlegel nachsagt: „Die Schilderung des die Stadt bedrohenden Angriffes und der sieben Führer — ist epischer Stoff in tragischen Pomp gekleidet!“

Das Stück endigt so dramatisch bedeutungsvoll und ergreifend, wie es begonnen und sich durchweg, in jedem Wort und Hauche, entfaltet hat. Die Mädchenchöre schliessen sich, trotz Verbot von hohem Volksrath, der Leichenbestattung an. Der eine Halbchor geleitet mit Antigone Polyneikes zur Ruhestatt; der

andere folgt mit Ismenen der Leiche des Eteokles. Die verzagte, beim Kriegsgetöse so schreckhafte Mädchenschaar, sie trotzt dem Tode, wo es gilt, eine fromme Herzenspflicht zu erfüllen. Die Tragödie, „von Ares selbst dem Dichter eingegeben", die Tragödie der eisernen Drachenzähne, schliesst mit der Feier eines heroischen Frauen-Grabgeleites; die schwesterliche Heldenseele vorauf, so todesmuthig hold und selbstaufopferungskühn, die ihr Leben einsetzt für ihres Bruders Grab.

Der zweite Halbchor, der Eteokles' Leiche zur Ruhestätte folgt, singt die Schlussstrophe:

> Wir aber, wir gehn mit dir, wie die Stadt,
> Wie ein heiliges Recht es geboten.
> Nach der Ewigen Schutz, nach Zeus Allmacht,
> Hat der ja zumeist die Kadmeia geschützt,
> Dass sie nicht hinschwand,
> Dass sie nicht vor den Fluthen des feindlichen Heers
> In den Abgrund sank der Vernichtung. —

In diesem Abschluss wollte der berühmte deutsche Alterthumsforscher, F. G. Welcker, noch nicht das vollgerüttelte Maass einer trilogischen Sühne erkennen. Im unseligen, unfreiwilligen Tilger seines Stammes, in Oedipus selbst, musste, nach Welcker's forscherischem Rathschluss, sich noch erst die Sühne erfüllen. Diese Busserfüllung sollte das Endstück der Trilogie Thebais: die Phönissen (Phönizierinnen), vollbringen, deren Inhalt uns durch „die Phönissen" des Euripides gegeben sey. „Euripides", nimmt Welcker an, „legte in seine Phönissen den Inhalt der beiden letzten Dramen der Aeschylischen Trilogie . . . Den letzten Theil des Aeschylischen Endstücks lässt er jedoch weg, so dass Oedipus auf Kolonos uns zu Statten kommt, welcher diesen Theil zur selbständigen Handlung erhoben hat; so wie der Heldengeist der Antigone dem Sophokles die Idee einer eigenen Tragödie eingab." Den grössten Theil des Ganzen hätte, nach Welcker, die Handlung auf Kolonos Hippios ausgemacht, wohin sich Oedipus, wie bei Euripides, nachdem die Söhne gefallen, begeben hatte, während er bei Sophokles auf Kolonos den Fluch über sie ausspricht. Welcker's gelehrt sinnreicher Ergänzungsversuch erwies sich als ein Combinationsspiel; eine Phantasie der Conjecturalkritik über ein Thema, das aus wenig mehr, als aus dem

Titel besteht. Solche Wiederherstellungskunst möchte überhaupt der Belebungskraft jener Schürze gleichen, in welche die arme Mutter, bei Goethe, die Gebeine ihres ertrunkenen Kindes an jedem Strande und Ufer sammelt, in der Zuversicht, dass sich die allenthalben aufgelesenen Knöchlein in der Schürze zu ihrem Kinde zusammenfügen würden. Die Wunderkraft der archäologischen Wiederbelebungs-Schürze muss sogar noch stärker wirken, als die der Mutter-Schürze, da jene oft nur aus imaginären Gebeinen, die sie aufgesammelt, die Wiederherstellung zu Stande bringt. O der wunderthätigen Schürze! Gewiss scheint für uns nur das Eine, dass Aeschylos von den sieben unsterblichen Tragödien des Sophokles, die wir besitzen, und den achtzehn des Euripides sagen darf: Fleisch von meinem Fleische und Bein von meinem Bein. Er war der Bildner ihres dramatischen Thons, ihr Prometheus; sein Schreibrohr der Ferulstab, woraus ein Theil des himmlischen Feuers in ihre Gebilde überfloss.

Ueber das Satyrdrama zur Thebais vermochte selbst Welcker keine Auskunft zu geben.[1]) Es war den Gelehrten nicht einmal dem Namen nach bekannt. Auch die Zeit der Aufführung wurde nur auf Plutarch's Angabe hin, zwischen Ol. 77. und 79. vermuthet. Die Angabe lautet: Das Publicum habe den berühmten Vers in den Sieben (598), den der Bote dem Amphiaraos in den Mund legt: „Denn nicht gerecht nur scheinen will er, sondern seyn" (*οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος ἀλλ' εἶναι θέλει*) auf den damals im Theater anwesenden Aristeides gedeutet[2]), welcher Ol. 79, 3. starb. Erst aus der von Franz[3]) im Mediceus-Msc. entdeckten Didaskalien-Notiz hat sich die Jahreszahl Ol. 78, 1. als Zeit der Aufführung ergeben. Besagter Mediceus giebt an: Aeschylos siegte mit Laios, Oedipus, Sieben gegen Theben und dem Satyrspiel Sphinx. Nach der Aufführungszeit zu schliessen siegte Aeschylos mit dieser Tetralogie vermuthlich über Aristias und Polyphradmon, den Sohn des Phrynichos. So bläst der Mediceus Welcker's Zusammenstellung der Thebais und mit ihr auch die der beiden Trilogien: Oedipodee (Laios, Sphinx, Oedipus) und Epigonee (Eleusiner, Argeier, Epigonen) wie Kartenhäuser über den

1) Tril. S. 365. — 2) Aristid. 3. — 3) Didaskal. z. Aeschyl. Sieb. g. Theb. Berl. 1844.

Haufen. Halten wir uns an das Vorhandene, unbekümmert, ob es Mittel- oder Endstück sey, und danken wir den Göttern, dass sie aus den wenigen Trilogien uns doch Ein Stück mindestens haben gönnen wollen, das wir immerhin für das beste unter den dreien, für das Mittelstück eben, halten mögen.

Als ein solches wird, wenn gleich nicht unbestritten, doch so ziemlich allgemein auch der gefesselte Prometheus (*Προμηθεὺς δεσμώτης*) anerkannt, mit Prometheus Feuerlanger (*Προμ. πυρφόρος*) und dem Gelösten Prometheus (*Προμ. λυόμενος*) als Vor- und Nachspiel, zur Trilogie Promethee verbunden. Das Satyrspiel ist nicht bekannt. Die Zeit der Aufführung wird, auf Grund einer Stelle im Gefesselten Prom. (367 ff.), wo der Ausbruch des Aetna (Ol. 75, 2) prophezeit wird, von Hermann [1] (Ol. 75, 3); von Andern, angeblich wegen des dritten Schauspielers (Erfindung des Sophokles Ol. 77, 3.) nach Ol. 78, 1=467 v. Chr. gesetzt. Jener vermeintliche dritte Schauspieler, in der ersten Scene, kommt aber gar nicht zu Wort. Das Gespräch führen Hephästos und Kratos (Kraft); Bia (Gewalt) und Prometheus bleiben stumm. Wir treten der schon gedachten Ansicht Schömann's bei, wonach der Prometheus als das älteste unter den vorhandenen Dramen des Aeschylos zu gelten hätte.

Die kosmische Idee des Stückes haben wir bereits zu entwickeln versucht. Mit ihrer in Aeschylos' Biographie verwebten Angabe glaubten wir, wie gesagt, am anschaulichsten die Grundzüge zu des Dichters eigenem Riesenbilde zu zeichnen. Denn dieser Prometheus überragt an Grösse und Kühnheit der Conception, bei so geringem Umfange und einfach scheinloser Scenenfolge, die Dichtungen aller Zeiten und Völker. Ein Held-Titane, der ein leidender Gott ist, und dieser Gott, die Menschheit in Person, ist der tragische Held *κατ᾽ ἐξοχήν*. Und doch ist diese Person nichts weniger als eine blosse Personification, oder gar ein allegorischer Begriff, sondern die realste Persönlichkeits-Idee, die jemals zu dramatischem Fleisch geworden; ein Charakter, so real, wie das Gebirge, woran Prometheus geschmiedet ist; ja wie der Weltbau selber, der mit seiner Niederfahrt in den Abgrund zu versinken scheint.

---

1) Leipz. Lit. Zeit. 1818 Nr. 266. Opusc. II, p. 146. 313.

In formeller Hinsicht, dem Scenarium nach, ist für uns der Gefesselte Prometheus zugleich die schlagendste Widerlegung jener stehenden Ansicht von dramatischer Bewegung, welcher zufolge der Handlung die Eigenschaft der Siebenmeilenstiefeln innewohnen müsste, wenn sie eine dramatische heissen soll, und der geeignetste Held für ein Drama der ewige Jude wäre. Aeschylos hat seinen Helden, den Titanen Prometheus, so regungslos an den Felsen schmieden lassen, dass er das ganze Stück hindurch kein Glied bewegen kann; und dieser Held ist in jeder Faser dramatisch; in jedem Zucken ein dramatischer Titan, gegen den die meisten Actionshelden der sturm- und drangvollsten Tragödien Bärenhäuter sind. Ja sein Schweigen in der ersten Scene gleich, während ihn die drei: Hephästos, Kraft (Kratos) und Gewalt (Bia), mit Hammer und Ketten festschmieden „in diamantner Fesseln unlösbarem Netz auf dem gipfelsteilen Fels" — Prometheus' Schweigen selbst ist dramatischer, als die von Thatendrang überströmendsten und in ihren Stromschnellen Alles fortreissenden Reden der meisten dramatischen Helden. Wodurch wird diess bewirkt? Durch die Situation. Diese, das Schauspiel an und für sich, und vorweg auf den ersten Blick, die ungeheuere Idee, die sogleich die Phantasie trifft, die sind dramatisch; voll aufregenden, entwickelungsschwangern Lebens. Hat einmal die Phantasie den dramatischen Impuls empfangen, dann sieht sie Alles vor ihr in dramatischer Schwingung und thatlebendiger Bewegung. Das ist das Geheimniss der grossen Dramatiker, der beiden grössten Geheimniss: des Aeschylos und Shakspeare.

Was die dramatische Intrigue hinzubringt, ist Bewegung für den Verstand und das sinnliche Auge, die aber todt und starr bleibt ohne diese primäre Erregung der Phantasie. Aus der Combination beider Momente entspringt die vollkommene dramatische Bewegung. Doch wirkt die bloss augenfällige Verwickelung immer nur wie eine Gliederpuppe, während die vorweg beschäftigte und im Stücke thätige Phantasie die wesentlichsten dramatischen Wirkungen erzielt, ohne dass ihr die geschäftige Intrigue beispringt. Es giebt sogar eine dramatische Sphäre, wo die Verwickelung von Kunst wegen ausgeschlossen bleibt: das ist einmal bei der heroischen Tragödie der Fall, in ihrer reinsten, idealsten Gestalt, deren einziger Vertreter eben Aeschylos geblieben.

Ferner in der Zaubersphäre der mythisch-symbolischen Ideen-Tragik; in der Tragödie der speculativen Phantasie, wie der Prometheus eine ist; Macbeth eine ist; Faust, das Leben ein Traum, die Auto's, wo Verwickelung und Intrigue auf ein Minimum, wenn nicht völlig, verschwinden. Für alle poetische Dramen aber gilt die Forderung und Grundbedingung: zunächst und durchhin die Seele und Phantasie des ruhig dasitzenden Zuschauers in Spiel und Handlung zu setzen. Alle Peripetien, Schicksalswendungen, Umkehre, verfangen nicht, wenn der Dichter es nicht versteht, dem still und stumm sich verhaltenden Zuschauer das Herz im Leibe umzuwenden, alle Eingeweide umzukehren. Aeschylos bringt das gleich im Beginn seines Prometheus zu Wege, mit einer Exposition, die den Helden für das ganze Stück reglos stellt und der, während der Expositions-Scene, keinen Laut von sich giebt (14 ff.):

> Kraft. Des diamant'nen Keiles schonungsloser Zahn
> Hier durch die Brust hin treib' ihn denn mit aller Kraft!
> Hephästos. Weh dir, Prometheus! ach ich seufz' um deinen Schmerz!

Prometheus schweigt; er seufzt nicht, knirscht sein Weh hinunter. Aber das „Weh' dir, Prometheus!“ von Hephästos in Prometheus' Seele geseufzt, das ist in diesem Moment das dramatisch Wirksame, das, vereint mit des leidenden Gottes Schweigen, dem Zuschauer auf's Herz fällt. Jedem Hammerstreich antwortet der Schlag eines pochenden Zuschauerherzens, als Echo:

> Kraft. Du zögerst nochmals, seufzest um den Feind des Zeus?
> Dass nur du selbst nicht um dich selbst jammern musst!
> Hephästos. Du siehst ein Schauspiel nicht mit Augen anzuschaun!

Im Abgehen höhnt noch Kraft zu dem hochangeschmiedeten, an allen Gliedern gefesselten, mit Eisenstiften und Keilen festgebohrten Titanen empor:

> Kraft. Hier trotz' und frevle, hier entwend' den Göttern ihr
> Kleinod und bring' es deinen Tagesmenschen.
> Wie vermögen sie dir auszulöschen deine Qual?
> Falsch heisst Prometheus du der Vorbedächtige
> Den Göttern; selbst bedurftest du des Vorbedachts,
> Mit welcher Wendung du dich entwändest diesem Netz.

Die Wechselrede zwischen Kraft und Hephästos ist stichomythisch, aber in der Weise, dass je zwei von Kraft gesprochene

Verse regelmässig mit einem von Hephästos abwechseln. Dieser Rhythmus, beim hämmernden Anschmieden, erhöht das Dramatische des Momentes, durch die symmetrische Form des Zwiegesprächs; unterdessen Gewalt stumm forthämmert, und der Titan seine „gliedmarternden“ Folterknechte unter der Grösse seiner Riesenqualen, seiner erhabenen Schmach, zermalmt und sie machtlos schweigt.

Nun erst, nachdem die drei sich entfernt, bricht Prometheus in einen Monolog, wie in glühende Lavaströme aus. Als wär's eine Eruption des Kaukasos, der, ursprünglich ein Feuerspeier (καύω), lange geschwiegen, und nun die verhaltene Zorngluth austobt (107 ff.):

> Weil den Menschen ich
> Heil brachte, darum trag' ich qualvoll dieses Joch. . . .

Grausend vernimmt er Geschwirr in der Luft, „wie von Vögeln der Wildniss.“ Er wähnt: Neugierige seines Leides nahten ihm, um sich an seiner Schmach zu weiden.

> So seht gefesselt mich den unglücksel'gen Gott,
> Mich Zeus Abscheu, mich verfeindeten Feind
> Der unsterblichen Götter zumal, so viel
> Eingeh'n in des Zeus goldleuchtenden Saal,
> Weil zu viel Lieb' ich den Menschen gehegt.

Ihm Befreundete, Verwandte sind's: die Okeaniden, die, um ihn zu trösten, herbei fliegen, auf beschwingt heranrauschenden Wagen; als Parodos einen Wechselgesang anstimmend, von Prometheus' ächzenden Anapästen kommatisch durchhallt (128 ff.):

> Des Hammers weithallender Schlag durchdrang der Meergrotte Gemach,
> er scheuchte mir
> Scheuen die blöde Scham fort;
> Schuhlos in geflügeltem Wagen kam ich.

Ein reizender Zug weiblicher Schreckenseile, voraus wenn diese Mädchenwesen Titaniden sind. Und in solcher Situation, wo die Phantasie des Dichters selbst oceanisch wallt, von dem gleichwohl Hofrath Jacobs versichert: „Aeschylos kannte die Anmuth nicht.“ [1])

---

1) a. a. O. 401.

Zweiter Halbchor:

. . . . In Entsetzen trübt der vorbrechenden Thräne Nebel dichtfallend den Blick,
Dass ich dich also sehen muss
Qualvoll dahinwelken am Fels unter der Last diamantener Banden;
Ach, neue Herren sind im Olymp am Ruder jetzt, neuem Gesetz gemäss, regiert
Ohne Gesetze Zeus jetzt. . . .

Nicht die körperliche Pein seines unsterblichen Leibes entreisst dem Titanen stöhnende Klage. Seelenmarter durchwühlt sein Eingeweide: das Hohnlachen der Götter: „Ein Spielzeug jetzt hier den Lüften, erduld' ich den Feinden ergötzliches Elend." Doch schwellt sein vorschauender Geist die keildurchbohrte Titanenbrust mit dem Hochgedanken: dass Er, der Angeschmiedete, über Zeus' Schicksal gebiete! Er, Prometheus, er allein mit seines Geistes Zukunftsblick erschaut den Rächer, der dem Welttyrannen „sein Scepter und Reich zu entreissen sich naht (186 ff.):

Wohl weiss ich, wie hart, wie in Willkühr Zeus
Sein Recht ausübt; und doch wird sehr sanftmüthig dereinst
Er erscheinen, wenn so er gebrochen sich fühlt;
Dann tilgend den unnachgiebigen Zorn
Wird wieder zum Bund und zur Freundschaft er
Dem Bereiten bereiter sich zeigen.

Der schauende Geist macht den Olymp noch stärker erzittern, als die wallenden Locken des donnermächtigen Zeus, dem der denkende Geist sogar den Blitz entrafft.

Befragt von der Chorführerin um die Ursache von Zeus' Zorn und der über ihn verhängten Strafe, nennt Prom. als Hasses Grund, die Tyrannenart: ihren Wohlthätern am bittersten zu grollen. Für seinen heilsamen Rath im Götterkampfe erdulde er nun diese Schmach (221 ff.):

Und also von mir
Vielfach gefördert hat des Götterreichs Tyrann
Mit diesem Undank bittrer Strafen mir gelohnt;
Denn anzuhaften pfleget aller Tyrannei
Auch diess Gebrechen, treusten Freunden nicht zu traun.

Die nächste Ursache war: dass Prometheus allein von allen Göttern sich dem von Zeus gefassten Entschlusse widersetzte: das Menschengeschlecht zu vertilgen:

Ich aber wagt' es, ich errang's den Sterblichen,
Dass nicht zerschmettert sie des Hades Nacht verschlang.
Darum belastet ward ich so mit dieser Qual.

Zwei andere den „armen Menschen" erzeugte Wohlthaten füllten das Maass von Zeus' Erbitterung:

Prom. Ich nahm's den Menschen, ihr Geschick voraus zu sehn.
Chorführerin. Sag', welch' ein Mittel fandest du für dieses Gift?
Prom. Der blinden Hoffnung gab ich Raum in ihrer Brust.
Chorf. Ein grosses Gut ist's, das du gabst den Sterblichen.
Prom. Und bot zum andern ihnen dar des Feuers Kunst.

Auf die Ermahnung, der Erlösung von dieser Qual eingedenk zu seyn, erwiedert Prometheus (266 ff.):

Gern, gern gefrevelt hab' ich, gern, ich läugn' es nicht,
Zum Heil der Menschen dieses Leid' mir selbst erzeugt . . .
Darum beklagt mir meine jetzigen Schmerzen nicht;
Kommt, steigt hernieder, höret mein zukünftig Loos. . . .

Niemals wieder hat sich der dichtende Menschengeist zu solcher Erhabenheit und ideenmächtigen Grösse emporgeschwungen, die nur auf dem unwankenden Bewusstseyn von der Herrschaft des Geistes über die äussere und innere Welt, auf diesem, im tiefsten Grunde — was Schömann verkannt hat — heiligfrommen Gottesbewusstseyn ruhen kann; auf dem Bewusstseyn, dass Gott welterfüllender Geist ist, nnd die Grundsäulen seiner Herrschaft: Gesetze und Recht: die Urmächte der Welt- und Sittenordnung, die ein Abglanz der Allliebe, dieser Gottes-Snbstanz, wovon Prometheus, der Menschenliebende, einen Funken seinen Schützlingen eingehaucht.

Aber auch niemals wieder hat ein dichtender Menschengeist mit solchen, der dramatischen Behandlung scheinbar feindlichen Formen und Mitteln die Dramatik der äusserlichen Action so wunderbar ad absurdum geführt und zn Schanden gemacht. Und das Alles mit den einfachsten, man möchte sagen, nothdürftigsten Kunstbehelfen. Jede Gesprächswendung, jede neue, mehr von aussen herein, als durch innere Entwickelung sich anschliessende Scene zeigt eine Steigerung des Pathos, der Situation, der tragischen Geschicke eines unbeweglichen Helden; unbeweglich, unerschütterlich von innen und aussen, und gleichwohl doch Alles in steter fortschreitender Bewegung; Entsetzen, Mitleid zustürzend, in un-

aufhaltsamen Wogen, der schreckenvollen Katastrophe. Okeanos, herbeieilend auf geflügeltem Meerross; Okeanos, der furchtbar wilde, aufruhrvolle, als Vermittler und Friedensstifter, der zum Nachgeben, zur Vorsicht ermahnt. Und ihm gegenüber der Titan, „am eisenzeugenden Berghang," selbst ein unerschütterlicher Fels von Eisen, taub den wohlgemeinten Rathschlägen des ehrwürdig biedern, ihn mit Versöhnungsvorschlägen bestürmenden Okeanos, der alle seine Stürme vereinigt zu haben scheint zu einer Sturmpetition an Zeus. Prometheus weist ihm die Wege (392): „Geh', fahre wohl! bewahre stets so weisen Sinn!" Und der gutherzige Meeres-Alte, der wackere Vater aller Gewässer, muss abziehen, wie ein Pantalon der Wasserhosen, wie ein Polonius der Untiefen und Meeresstrudel, dahinreitend auf einem geflügelten Seeross. Die Epodika, in die nun der Chorgesang aufklagt, sie schallen wie ein wehvoller Widerhall der Kummerklage des ganzen Titanengeschlechts ob Prometheus' Jammerloos (427 ff.):

Nur einmal sah ich so noch einen Gott
Im Fluch diamantener Banden dulden,
Atlas so den Titanen nur,
Der ewig auf ihn gewälzter Weltenlasten Unmaass,
Ewig des himmlischen Pols Last trägt mit seinen Schultern,
Und klagend rauscht der weiten See Wogenschlag, die Tiefe seufzt,
Fern nachhallt Aides' düsterer Abgrund,
Der heiligen Ströme rieselnde Quell'n beweisen deine Trübsal.

Man glaubt die Axe der Welt ächzen zu hören, im Begriffe zu brechen.

Prometheus nimmt seinen Bericht wieder auf. In welchem dumpfen Zustande er das Menschengeschlecht fand, woraus seine segensvolle Gabe es erhob (450 ff.):

Sie wohnten tief vergraben gleich den winzigen
Ameisen in der Höhlen sonnelosem Raum
— — — — — — — — — — — — — —
. . . . Bis ich ihnen deutete
Der Sterne Aufgang und verhüllt'ren Niedergang;
Die Zahlen, aller Wissenschaften trefflichste,
Der Schrift Gebrauch erfand ich und die Erinnerung,
Die sagenkundige Amme aller Musenkunst.

Vom Felsen hernieder den festgeschmiedeten Heilbringer der

Menschheit, den Gott-Titan der fortschreitenden Cultur, diess verkünden hören — der Eindruck muss über alle Vorstellung, über alle dramatischen Actions-Mittel hinaus, bewältigend gewesen seyn. Dieses Aufzählen alles dessen, was er für die Menschen gethan, wer fühlte nicht, dass ein solches Götter anklagende Herzählen, hier in dieser Situation ungleich dramatischer und wirkungsvoller ist, als wenn ihn der Zuschauer das alles wirklich thun und vollbringen sähe, nach Vorschrift und Lehre der Aesthetik und Dramaturgie.

Die Trauerklage, mit welcher der Wechselgesang des Chors jetzt einfällt, ist ein neues glänzendes Zeugniss von des Dichters ewig wandelbarem lyrisch-dramatischem Proteus-Genie. In frommer Unterwürfigkeit unter Zeus' unnahbare Allgewalt athmen die Okeaniden ihr gramvolles Mitleid und Erbarmen mit dem unbeugsamen Dulder aus, der in Banden, wie in einer ehernen Qualen-Rüstung von Kopf bis Fuss gewappnet, dem Grimme seines Peinigers die Stirne beut. Und wie wunderbar, mit welchem feinen Kunstgefühle lässt Aeschylos den Chor der Meermädchen ihre tröstungszage Erbarmniss austönen in das wehmuthsinnige Fragebedenken: ob denn die Menschen, die er sonder Furcht vor Zeus so geliebt und so hoch geehrt, nun, in seinen unaussprechlichen Leiden, ihm beistehen können, sich nun seiner annehmen können? V. 546 ff.:

> Wie verlassen die Liebe der Liebe, du Theurer! wo ist Heil, sprich?
> Von den Kindern des Tages welches Heil?

Die bekümmerten Mädchenherzen, fortbebend im Einklang mit dieser zarten Empfindungssaite, die sie berührten, sie schwingen von der Mahnung an die verhängnissvolle Liebe zu den Menschenkindern in die Erinnerung an das Brautlied aus, das sie zur Vermählungsfeier des Prometheus mit der Okeanide, Hesione, gesungen, womit das erste Drama dieser Trilogie, Prometheus Feuerholer, schloss. Wie herzrührend diese Erinnerung, wie seelentief und zart gefühlt, wie tragisch wehmüthig und von welcher erstaunlichen Kunstfeinheit, wenn man diese Schlussstrophe mit der Erscheinung der Jo in Verbindung bringt, der unglückseligen Königstochter, umhergejagten „Braut des Zeus"; von ihrem Vater, in Folge eines Orakelspruchs und auf Zeus' Drohbefehl, verstossen; von Here, Zeus' Gemahlin, unbarmherzig verfolgt und in

wildem Irren umhergetrieben: aus ihrer Heimath nach Dodona, wo sie im Heiligthum als „Zeus' Braut" begrüsst worden. Von hier zurück zur thrakischen Meerenge, die sie durchschwamm, und die von ihr den Namen Bosporos empfing. Hierauf nach Asien, irrflüchtig, bis sie hierher zum Südabhange des Kaukasos gelangt. Ein jammervolles Gegenbild unsteter Flucht zu dem in regungsloser Marter festgeschmiedeten Prometheus. Die „wahnsinnschweifende Jungfrau," vor den qualvollen Stichen der Bremse fliehend; das entsetzende Gespenst ihres Hüters, „des Argos Riesenbild," immerdar vor Augen:

„Wehrt ihm! huh! Entsetzen!
Den Tausendäugigen, meinen Hüter, seh' ich!"

Vor ihr, der irrsinnig schweifenden Gottesbraut, der geistesstarke Zukunftsschauer, Prometheus, „In die Fesseln gebannt an dem hohen Geklüft, Wie den Wettern zum Spiel," zu dem sie grausend emporstarrt (614 ff.):

O du den Menschen allgemeiner theurer Hort,
Sag' an, Prometheus, wessen wegen duldest du? . . .

Ein Begegniss, so riesenmächtig, so schicksalgross und so tief tragisch, dass die Muse der Tragödie in Wonneschauder es anstaunen muss, das hohe Auge gefüllt mit unsterblichen Thränen. V. 596 ff.:

— — — — — — Wer,
Dulder, wer bist du selbst,
Dass du so gar zu wahr mich Dulderin schon begrüssest,
Und mir den Gotträchenden Jammer benennst,
Der mich aufzehrt in Gluth, der mich aufpeitscht in schmerzglühendem Wahnsinn! o! —
. . . . Wer ist gottverstossen wie ich? wehe! wehe!
Wer wie ich gemartert? Offenbar' du mir,
Was fürder mir zu erdulden bleibt. . . .

Der Chor bittet den Titanen, ihren Wunsch zu erfüllen. Doch möchten die Okeaniden-Jungfrauen des Mädchens Leidgeschick von ihr erfahren. Jo theilt es ihnen mit, nicht ohne Schambefangenheit:

Freilich auch zu sagen schäm' ich mich
Von wannen dieses gottverhängte Wetter mir,
Der einst'gen Schönheit grauser Tausch mir Armen kam.

Sie meint die Abzeichen ihrer Verwandlung, die ihre jungfräu-

liche Stirne entstellen. Mit Schaudern vernimmt der Chor die Kunde. Des Gottes Liebe, wehe, sie ist verhängnissvoll wie sein Hass. Und die Leiden, die ihr noch bevorstehen; die peinvollen Wanderungen, die ihr der Titan, von seinem Marterfels hernieder, verkündet, indem er die Richtung ihrer Irrsale bezeichnet, die Schreckenswege, die sie wandeln muss über Berges Scheitel, „sterngenahte Höhen," durch unwirthbare Lande, vorbei an wilden Völkerhorden, zum kimmerischen Isthmos (Landenge, die zur taurischen Halbinsel führt), durch Mäotis' Sund (Meer v. Asow) (735 ff.):

Prom. — — — — — — Wahrlich scheinet euch
Nicht aller Orten dieser Fürst der Götter gleich
Grausam? denn weil ein Gott er diese Sterbliche
Umarmen wollte, gab er solcher Qual sie preis.
Dir armes Mädchen ward ein arger Bräutigam;
Denn sieh, die Kunde, welche du bis jetzt gehört,
Mag kaum ein Vorspiel dir erscheinen deines Grams.
Jo. Weh mir! weh mir!
Prom. Du jammerst laut und weinst! was gar wirst du thun,
Wenn du die andern Leiden alle noch erfährst!
Chorführerin. So willst du mehr noch kund ihr thun von ihrem Leid?
Prom. Ein sturmgepeitschtes, ödes Meer graunhafter Qual!
Jo. Was soll das Daseyn mir noch? warum stürz' ich nicht
Mich schnell von diesem jähen Felsgeländ hinab
Dass ich zerschmettert drunten los sey aller Qual. . . .
Prom. Dir müsste trostlos mein Geschick zu tragen seyn,
Dem auch der Tod nicht vom Verhängniss ward gegönnt;
Es wäre das doch noch Erlösung meiner Qual;
Nun aber tagt kein Ende mir zu keiner Zeit,
Es stürze Zeus denn selbst hinab von seinem Thron.
Jo. Auf welche Weise? sag' es mir, wenn du es kannst!

Aus einem Ehebündniss soll dem Gewaltherrscher das Unheil erwachsen. Der Titan scheut, die Mutter zu nennen, aber: „Sie zeugt ein Knäblein, mächtiger, als der Vater selbst." Der mystische Phanes (Dionysos) wurde schon erwähnt, von dem die Schöpfungslehre Aehnliches dichtet. Prokles[1]) sagt: Zeus, der Vater, vollendete Alles und Bakchos (Phanes) beherrschte es hernach. Das Räthsel klärt hier der grosse Tragiker nicht auf. Es liegt

1) In Tim. p. 336.

ausserhalb seines dramatischen Zweckes. Genug, Prometheus weiss allein um das Geheimniss, und wird es nur erlöst von seinen Banden offenbaren (770 ff.):

> Jo. Wer aber wird dich lösen wider Zeus' Gebot?
> Prom. Von deinem Schooss wird stammen, der es enden muss.

Herakles nämlich, den er nicht nennt und als dreizehnten ihrer Nachkommen bezeichnet: „dein Enkel nach zehn Gliedern selbst das dritte Glied." Die Geschlechtsfolge ist diese: Jo, Epaphos, Lybia, Belos, Danaos, Lynkeus, Abas, Akrisios, Danae, Perseus, Alkäos, Alkmene, Herakles (807 ff.):

> Doch diesem Stamm entspriessen wird ein kühner Held,
> Der Held des Bogens, der mich selbst aus dieser Qual
> Wird retten; meine urgeborne Mutter hat
> Titanis Themis diess Orakel mir gesagt. . . .

Damit schliesst die Weissagung des zeitenkundigen Titanen, nachdem er der Ahnin seines erwarteten Befreiers die Mühsale ihrer Irren von Anbeginn bis Ende verkündet, durch Europa, Asien, bis sie nach Aegypten gelangt, in die Stadt Kanobos, dicht an des Nilos' Mündung — „dort giebt dir Zeus des Geistes junge Kraft zurück." Dort wird sie den Epaphos gebären, den Stammvater des argivischen Königsgeschlechtes, der Danaer durch Danaos, dessen Flucht mit den Töchtern nach Pelasgia Prometheus hier berührt. Kaum hat Jo den Bericht vernommen, fühlt sie sich von des „zerrütteten Sinns Wahnwitz," von der Bremse Stachelgluth durchzuckt (881 ff.):

> Von der Bahn mich hinweg reisst taumelgepeitscht,
> Ohnmächtig des Worts mich des Wahnsinns Sturm! . . .

Und treibt auch dahin, erfasst von den Wirbeln ihres ruhelosen Irrlaufs.

Ist es glaublich, dass Jo's Erscheinen, von namhaften Prometheus-Erklärern, als ein „Stillstand" in diesem Drama getadelt worden? In der verdienstlichen kleinen Abhandlung: Ueber die dramatische Kunst des Aeschylos, dehnt Heeren gar den „Stillstand" auf fünf von Aeschylos' sieben erhaltenen Tragödien aus, wo dem Dichter besonders „der zweite Act schwer wird," mit dem er in allen fünf Stücken, wozu der gefesselte Prometheus natür-

lich mitgehört, seine liebe Noth hatte. Da musste sich der gute Aeschylos, dem das Erfinden bekanntlich so sauer ankam, „mit Episoden" behelfen. „Dergleichen fanden wir in fünf der erhaltenen Stücke." „In diesen fünf Stücken konnte der zweite Act, unbeschadet der Handlung, wegfallen." Der vortreffliche Heeren! Dass ihn gerade bei allen zweiten Acten jener fünf Stücke des Aeschylos seine berühmten „Ideen" im Stiche gelassen! Und so grausam gegen die arme Jo! Ihr nicht einmal auf ihrer mühseligen Irrfahrt die paar Augenblicke „Stillstand" zu gönnen, wo sie ihr und ihres ganzen Geschlechtes Schicksal erfährt, und nebenbei vor Zuschauer und Leser sich ein Fernblick in den Ausgang der Trilogie erschliesst von so dramatischer Tiefe! Um von der grossartigen Tragik, um von dem hochfluthenden Wogenschlag des schreckenvollen, erschütterndsten Pathos zu schweigen, das aus dem Contraste der wechselseitigen Schicksalsverflechtung entspringt: der in dem tragischen Grundgedanken begründeten Gegenseitigkeit von Jo's Geschicken, der Urahnin gewissermaassen der hellenischen Nationalität und Cultur-Mission, und von Prometheus' titanischem Dulderschicksal, des erhabenen Menschenfreundes, des grössten Wohlthäters, Erbarmers, durch geistig versittlichende Kunstunterweisung segenreichsten Erziehers und Bildners der Menschheit, deren heroisch göttliches Urbild in der hellenischen Nation, in den aus Jo's Schooss entstammten Heldengeschlechtern, seinen schönsten und edelsten Ausdruck fand. Und das nennt der wohlgeschulte Geschichtschreiber, Alterthumsforscher und Kunstgelehrte „sich mit Episoden behelfen," die „unbeschadet der Handlung wegfallen konnten." Handlung und wieder Handlung. Ergeht es ihr doch schier, wie der armen Jo, mit der sie das trübselige Geschick theilt, nicht zum Athemholen, zum „Verschnaufen," wie man zu sagen pflegt, zum „Stillstand" kommen zu dürfen, sondern rastlos dahinzuschweifen, verfolgt von der schrecklichen Bremse, der Schulästhetik und Dramaturgie. Ein Glück noch, ein wahrer Herzenstrost für beide, für die Jo und ihre Irrsals-Genossin, die dramatische Handlung, dass Welcker[1]) diese „Ruhepunkte in der Mitte aller drei Stücke (der Promethee), deren einer unsere Jo-Scene wäre, in „einem weit-

1) Tril. 58.

greifenden Gesetze der Symmetrie und Eurhythmie im griechischen Drama“ doch wenigstens für begründet erkennt und erklärt.

Die astronomische Symbolik, die unzweifelhaft in der Mythe liegt, wollen wir mit dem Dichter auf sich beruhen lassen. Nach dieser Symbolik sollen die Irren der gehörnten Jo, die mit der ägyptischen Isis, der Mondgöttin identisch, auf die verwickelte, bekanntlich so vielen Störungen unterworfene Mondbewegung zielen. Bedeutet Jo (ἰώ) doch in der ältern Sprache den Mond.[1] Ausserdem falle der Irrlauf, den Prometheus der Jo vorzeichnet, in die Orte und Landstriche, wo der Mondcultus herrschte. Here personificire den Luftkreis, durch den, wie vom Oestros (οἶστρος, Bremse) verfolgt und gestochen, der Mond in seinem Irrwandel dahinschweift. Zeus sey der Aether, der Alles umfassende Feuerhimmel; Prometheus, als Sohn der Orakelmutter Themis-Gaia, der Erdriese, das feste, unbewegte, vom Feuergeist durcharbeitete Erdwesen. Okeanos, als Mitwirker vulcanischer Eruptionen, stelle den symbolischen Vermittler vor zwischen dem Erdfeuer (Prometheus) und dem Feuerhimmel (Zeus), und Herakles mit seinem befreienden Geschosse den strahlenden Licht- und Sonnengott (Apollon), der den kosmogonischen Kampf der Naturmächte ausgleiche und zur Ruhe bringe. Ein in diesem Sinne natursymbolisches oder geologisches Drama mochte aus der ägyptischen Kalenderweisheit und ihren Geheimlehren hervorgehen. Selbst heutigen Tages wäre ein dramatisirter Creuzer, wäre Creuzer's Symbolik als Tragödie, immerhin eine beachtenswerthe Dichtung; anerkennens- und ehrenwerth, wie Schömann's Versuch z. B., Aeschylos' Promethee zu ergänzen, und das dritte verlorene Stück, durch ein schulwürdiges, nach seinen, dem Aeschylos untergelegten Intentionen und Ideen gedichtetes Schlussdrama, oder dialogisirte Ferienschrift: „der gelöste Prometheus“, wieder herzustellen. Nur hätte der ausgezeichnete Schulmann, um den Ergänzungszweck vollständig zu erreichen, sein Drama gleich griechisch schreiben müssen, ohne Rücksicht auf die Laien zu nehmen, denen, bei ihrer mangelhaften Schulbildung, auch „der gelöste Prometheus“ griechisch vorkommt, und mehr wie ein gelehrter, denn wie ein gelöster, und weniger wie ein gelöster, denn

1) Creuzer's Symb. III, 380 Anm. 4.

wie ein ungelesener Prometheus, erscheinen muss, über den selbst Herder's dramatischer Versuch, von so zweifelhaftem Werthe er auch seyn mag, nach Gedanken-Höhe gemessen, hoch, wie Berg Kaukasos, sich erhebt.[1])

Der Schluss des Gefesselten Prometheus, furchtbar wie ein Weltuntergang, entbindet eine tragische Katastrophe, die gleichsam alle andern verschlingt. Prometheus' Trotz erhebt sich noch einmal in seiner ganzen titanischen Glorie, Worte hervorstürmend, die wie Weltgerichtsdonner über niedergeschmetterte Götter dahinfahren (914 ff.):

> Ich aber weiss es, weiss den Spruch; drum mag er jetzt
> Krafttrotzend thronen, seines luft'gen Donners stolz,
> Vom Flammenpfeil des Blitzes hell die Hand umsprüht;
> Denn alles das wird nichts ihm helfen, nicht hinab
> Zu stürzen, schmachvoll unerträglich bittren Fall!
> Und solchen Gegner rüstet er und wappnet er
> Sich selbst, ein allunüberwindbar Wunder einst,
> Der heissre Flammen als den Blitzstrahl finden wird
> Und lautre Stimme, dass des Donners Macht verstummt,
> Der aller Meer' und Lande allerschütternden
> Trident, Poseidon's Scepter, gar zerschmettern wird!
> Kommt diess Verhängniss über ihn, dann sieht er ein,
> Wie gar verschieden Herrschen und Erliegen sey'n.

Der Chor erinnert ihn an seine Qualen:

> Vor Adrasteia (Nemesis) beugt sich stumm des Weisen Geist.
> Prom. Bet' an, verstumme, beuge dich den Herrschenden,
> Mich aber kümmert minder dieser Zeus, denn nichts!

Da durchschneidet Hermes, „des neuen Königs neuer Bote," die Luft. Mit dem Schmähgruss „frecher Feuerdieb," schnaubt er ihm des „Vaters" Befehl zu: Kund zu thun, wer Zeus vom Throne stürzen würde. Prometheus giebt es dem „Götterbuben" mit Wucher zurück (955 ff.):

> Hab' denn ich
> Nicht dort hinab schon zween Herrscher stürzen seh'n?
> An diesem dritten, deinem Herrn seh' ich es bald
> Gescheh'n, am schnellsten, schmählichsten. . . .
> — — — — — — — — — — — — — —
> Hermes. Du weisst, mit diesem Eigensinn hast du dich einst
> In diesen Port gelootset deiner bittren Qual!

1) S. W. Carlsr. 1821. 3. schön. Lit. u. K. VI, S. 73 ff.

Prom. Mit deinem Frohndienst möcht' ich diess mein Jammerloos,
Dass du es wissest, nimmermehr vertauschen: nein,
Mir ist es süsser, diesem Fels frohnbar zu seyn,
Denn so dem Vater Zeus ein Bote treu und fein:
So muss getrotzt seyn gegen euch Alltrotzende!

Hermes droht mit der „Qualen Brandung," die ihn fluchtlos bald zerschmettern soll; mit dem Adler, der „in heisser Gier" ihm zerfleischen soll „seines Leibes grosses Trümmerfeld" (1033 ff.):

Betracht' es, überleg' es dir, und halte nicht
Den Eigensinn mehr besser als Besonnenheit! —
— — — — — — — — — — — — — — —

Chorführerin. Folg' ihm, denn unrecht handeln ist den Weisen Schmach.

Prom. — — — — — — — — — — — — — — —
So fahr' auf mich zweischneidig des Zorns
Haarsträubender Blitz denn herab, und die Luft
Sie zerreisse vom Krachen des Donners, vom Krampf
Des empörten Orkans, und die Erde zerwühl'
In den Tiefen, empor von den Wurzeln, der Sturm;
Es vermische gepeitscht in verwilderter Wuth
Sich die heulende See mit der schweigenden Bahn
Der Gestirne; hinab in die ewige Nacht,
In den Tartaros stürze zerschmettert der Leib
Mit des Schicksals reissendem Strudel hinab —
Doch tödten kann er mich nimmer!

Ein Erdbeben in Anapästen, dem ein wirkliches auf dem Fusse folgt, als wär' es nur das Echo der von Prometheus' Wort-Orkan und Redesturm in ihren Tiefen erschütterten Erde. Hermes ermahnt die Okeaniden:

— — — — — Geht Mädchen hinweg
Aus diesem Bereich, flieht ferne — — — —
Chorf. — — — — — — — — — — — — —
Nein, dulden mit ihm will ich sein Loos. . . .

Hermes enteilt.

Prom. Es erbebet die Erd',
Und es zuckt und es zischt wild Blitz auf Blitz
Sein Flammengeschoss, aufwirbeln den Staub
Windstösse; daher ras't allseits Sturm
Wie im Taumel gejagt; in einander gestürzt
Mit des Aufruhrs Wuth, mit Orkanes Geheul
In einander gepeitscht stürzt Himmel und Meer!
— — — — — — — — — — — — — — —

O heilige Mutter, o Aether, des all-
Heilspendenden Lichts allheilige Bahn
Seht, welch Unrecht ich erdulde! —

Er versinkt mit dem Felsen.

Tausende von Jahren liegen zwischen dem Gefesselten und Befreiten Prometheus, dem Endstücke der Trilogie. Für den Zuschauer giebt es keine Zeit- und Raumfrage, wenn sich ihm, wie hier, Zeit- und Raum aus blossen Kant'schen Anschauungsformen zu wirklichen und so furchtbaren Anschauungen vor seinen Augen verkörpern. Für den griechischen Zuschauer nämlich. Für einen deutschen Philologen dagegen, und einen der grössten und berühmtesten, für G. Hermann, giebt die Anschauungsform den Ausschlag. Der tausendjährige Zwischenraum bestimmte den grossen Wortforscher [1], den Zusammenhang des Befreiten mit dem Gefesselten Prometheus zu bezweifeln. Gegen solche Anzweifelung schreit aber das Blut gen Himmel, auf das Prometheus gleich im Beginne dieses Endstückes hinweist:

— dieses uralt ekle Blut, geronnen schon
Seit Säklen, haftet fort und fort an meinem Leib,
Aus dem vom glühnden Strahl des Mittags aufgeweicht
Bluttropfen rastlos nieder triefen auf's Gestein!

Prometheus kann von Glück sagen, dass er diess keinem Chor von Philologen zustöhnt, sondern einem Chor von Titanen, hernieder von der „Veste der Furien“, castrum furiarum, wie es der Römische Tragiker bei Cicero [1]) wiedergiebt, der uns das Fragment in lateinischer Uebersetzung erhalten:

„Seht hier, Titanen, ihr Genossen meines Bluts,
Uranionen, seht mich hier am rauhen Fels
Gebannt, gefesselt . . . .
. . . . so geübt in bittrer Qual
Bewach' ich diese Feste der Erinnyen!
Am dritten unglücksel'gen Tage je erscheint
Mit schwerem Flug Zeus Bote, schlägt die krummen Klau'n
In meine Weichen, nagt an mir mit stummer Gier;
Gesättigt dann von meiner Leber leckrem Mahl
Erhebt er seine Stimme, schlägt die Flügel, tränkt
In meinem Blut den trägen Schweif, und fliegt empor.

---

1) Opusc. IV, Nr. 5. de Aeschyl. Sol. — 2) Tusc. II, 10.

Hat dann die fortgenagte Leber sich ernent,
Dann kommt er hungrig wieder her zu neuem Mahl.
So nähr' ich selbst den Wächter meiner bittren Pein,
Der mich Lebend'gen ewig nährt mit Todesqual;
Denn unter dieser Ketten Last, ihr seht es selbst,
Kann ich den Adler scheuchen nicht von meiner Brust.
Mein selbst verwaist so, nehm' ich gern hin jede Qual,
Ein Ziel des Elends suchend im ersehnten Tod . . . .

Ein paar griechische Bruchstücke überliefern die Worte, womit der Titanenchor beim Eintritt seinen Klagegruss an den noch immer ungelösten Brudergenossen richtet, während sie selbst, die, als Mitstreiter des Kronos, im gefesselten Prom. (v. 220.) der Tartaros noch barg, nun wieder frei im Lichte wandeln. Dies deutet auf eine inzwischen milder gewordene Gesinnung des Zeus. Vielleicht, bemerkt Welcker [1]), war sogar die Freilassung der Titanen ausgesprochen, welche bei Pindar vorkommt.[2]) Die Erfüllung von Prometheus' Weissagung klopft an des Weltherrschers Brust. Die Freigebung der Titanen mochte sein erstes stillschweigendes Zugeständniss seyn, ein Fingerzeig der zur Versöhnung dargebotenen Hand. So ist denn von Anfang herein im Schlussstück ein milderer Ton angegeben; es dämmert, schon bei der Eröffnung desselben durch die Titanen, ein Hoffnungsstrahl der Erlösung. Dass der Chor aus zwölf Personen bestanden, soll, nach Welcker, desshalb anzunehmen seyn, weil den zwölf, im wirklichen Cultus vereinten Göttern ebenso viele Titanen nachgedichtet worden. Die Zahl Zwölf war überhaupt für Aeschylos die gewöhnliche Chorstärke. Von funfzig Danaiden, funfzig Eumeniden, will die classische Philologie nichts mehr wissen. Ausserdem war der Titanenchor im Befreiten Prometheus, wie Welcker meint, aus männlichen und weiblichen Personen zusammengesetzt. Unter den letztern befand sich auch Gaia-Themis, des Prometheus und seiner Brüder-Titanen uralte Mutter, die sich in Schömann's Titanen-Endstück: „der Gelöste Prom.", in zwei verschiedene Personen spaltet: Gäa und Themis.

Schon ist Jo's Urenkel im dreizehnten Geschlecht unter den Lebenden: Held Herakles. Der erste „irrende Ritter", aber

1) S. 38. — 2) Pyth. IV, 518. Hym. fr. 6.

auf den rechten Wegen, und der die Irren seiner Urahnin, Jo, berichtigt und ausgleicht, indem er die Frevler und Gewaltmenschen vertilgt und die Verfolgten rächt; berufen und entboten, dem Leiden der Menschheit ein Ziel zu setzen, sie, in ihrem Urwohlthäter und Erwecker zum Geistesbewusstseyn, in dem Titanen Prometheus, zu erlösen und zu befreien. — Er schreitet heran, und mit dem Ausruf:

Apollon!
Du Gott des Bogens, lenke sicher meinen Pfeil!

erschiesst Herakles den gräulichen Adler, den „König der Lüfte", den hakenschnäbligen Königs-Schergen und gekrallten Blutknecht des Gottes der seuchenschwangern **Luft**, die der Umbrecher und Entsumpfer des Bodens, der Ausroder der Wälder und Tilger aller menschenfeindlichen Unwesen, die der Arbeiter-Held, Herakles, erst athembar auslüftet, gesund fegt, durchfrischt und durchbalsamt. Sein unentfliehbares Geschoss, vom Gifte der mit Feuer und Schwert getilgten Morastsschlange getränkt, säubert nun auch die Atmosphäre von dem gefiederten Verpester des Aethers, von dem Grausal, der Harpye der Lüfte, dem Urahn so vieler Adler, die, gleich ihm, auf dem Eingeweide der Menschheit horsten, und die der jedesmalige Erbe von Herakles' unsterblichem Bogen, einen nach dem andern, aus der Höhe niederschiessen wird.

Der befreite Prometheus erkennt im Helden „des verhassten Vaters lieben Sohn", bezeichnet ihm den Weg zu den Hesperidengärten, über die Meerenge hinaus, die nach den von ihm aufgestellten Säulen würde benannt werden; hin nach Libyen zum Atlas, dem er die Last des Himmelsgewölbes von den Schultern nehmen solle, und ihn nach dem Garten der Hesperiden senden, deren goldene Früchte ihm winken, nachdem er alle Mühsale der Erde durchgekämpft und zuletzt noch die Last der Himmelskugel seinen Heldenschultern aufgewälzt: als Zeichen, dass der Himmel selbst, mit allen Sternen und Göttern, der Tragkraft des erkennenden, dem göttlichen Geiste gleichartigen Menschengeistes und Bewusstseyns zu seiner Stütze bedarf; als Zeichen aber auch, dass dereinst das Menschengeschlecht den durch Leibes- und Geistes-Arbeit errungenen Himmel auf leichter Schulter tragen, den Himmel auf Erden haben, und die goldenen Früchte seiner Plagen, Be-

schwerden und Mühseligkeiten in Ruhe und Eintracht, in Frieden und Freiheit geniessen wird.

Die zweite, von Hermes schon im Gef. Prometheus angedeutete Bedingung zur Befreiung des Prometheus: dass einer der Unsterblichen freiwillig für ihn in den Tod gehe, erfüllt der Kentaur, Chiron, den auch Sophokles „Gott" nennt. Von Herakles, aus Versehen mit einem vergifteten Pfeile verwundet, sehnt sich der Kentaur nach dem Tode, und bietet sich selbst dar als Opfer, bereit zur Niederfahrt in den Tartaros. Nun bekränzt sich Prometheus als „geistig Lebenden oder Geweihten", nach der Befreiung durch Herakles, mit einem Weidenzweig (λύγος) und steckt einen eisernen Ring an den Finger, beides zum Zeichen symbolischer Fesselung: „Sinnbilder der begnadigten Menschheit", von Aeschylos, wie Welcker angiebt, aus der lemnischen Kabirenweihe entlehnt. Mit diesem Einweihungs-Symbole geschmückt, erscheint nun der befreite Prometheus beim Hochzeitsschmause der Thetis, die Zeus dem Peleus vermählt hat, versöhnt und vereinigt mit dem Olympier, dem der gelöste Titane das Geheimniss freiwillig mitgetheilt, und der nun, seinerseits zur Erkenntniss gelangt, sich dem höchsten Schicksalsschlusse fügt, d. h. sich der Obmacht einer gesetzlich bedingten Herrschaft, in weiser Bescheidung, unterzieht. Nach Welcker's Vermuthung hätte die Ankündigung eines Göttermahls den Befreiten Prometheus geschlossen; ähnlich wie in dem ersten Drama, Prometheus Feuerholer, woraus nur ein einziger Vers angeführt wird, die Hochzeit des Prometheus mit der Okeanide Hesione das Stück schloss.

Oresteia. Die Tetralogie, aus Agamemnon, Grabesspenderinnen (Choephoren), Eumeniden und dem verloren gegangenen Satyrspiel Proteus bestehend, kam Ol. 80, 3 = 458 v. Chr. zur Aufführung und gewann den Preis. Sie war die letzte des Dichters. Den Siegeskranz, den ihm das Athenische Volk zuerkannte, weihten und erhöhten die Kunstrichter der Nachwelt zu einer Siegeskrone, die über allen andern uns erhaltenen Tragödien des Aeschylos schweben sollte, als dessen Meisterwerk sie diese Trilogie betrachten. Unseres geringen Dafürhaltens möchte diese Erhebung, auf Kosten der andern vier Einzeltragödien, vorzugsweise der Erhaltung aller drei, die Trilogie der Oresteia bildenden Dramen zuzuschreiben seyn. Unserer Ueberzeugung nach fehlt den vier

übrigen zu derselben Vollkommenheit eben nur die trilogische Totalität. Jedes einzelne Drama der Orestie dürfte in einem der vier verwaisten Einzelstücke sein ihm ebenbürtiges finden an dramatisch poetischem Kunstwerth. Die Schlusstragödie unserer Trilogie, die Eumeniden, wäre die grösste aller Tragödien, ohne den Prometheus, der an Furchtbarkeit und erschütternder Macht ihr gleich kommt, und sie an Kühnheit der Idee und Conception überragt. Gleichwohl ist der Prometheus nur das mittlere Stück einer Trilogie, von deren Gesammteindruck die flugfertigste Combination keine Vorstellung zu erschwingen vermöchte, und für dessen Stärke uns jeder Gradmesser abgeht.

Uns will es scheinen, dass der tragisch speculative Grundgedanke, der die andern Trilogien tragen mochte, und der, für uns, auf den harmonischen Einklang von Natur und Geist, Herrschgewalt und Recht hinzielt, in Aeschylos' letzter Trilogie, in der Oresteia, zu i n n e r e m Abschlusse gelangt sey. Jener ungeheuere Process zwischen naturdämonischen und sittlichen Weltmächten, alten und nenen Götterordnungen; jener Macht- und Rechtsstreit, der zwischen griechischer, auf Apollinische Lichtverbreitung, weises Maass und Vernunft-bestimmte Gesetzlichkeit hinwirkender Culturmission, und einem nächtlichen, im Naturdämonismus verstrickten Barbarenthum ausgefochten ward: in der Orestie wird er als G e w i s s e n s p f l i c h t e n k a m p f geschlichtet; veranschaulicht als der folgenreichste, zur heilsamsten Staatspraxis gediehene Rechtsstreit zwischen den Göttergeschlechtern der alten nnd jüngern Ordnung, Göttern der Urnacht und des segenlichten Tages, nach christlichem Begriffe zwischen den Gottheiten des „alten und neuen Bundes;" — geschlichtet durch menschliche Vermittelnng, nnd an einem menschlichen Rechtsfall, vor einem menschlichen Schwur- und Austrägalgericht, durchgeführt. Orestes verkündet es selbst (Eumen. v. 269 ff.)

> Nein nicht verrathen wird mich der vielkräft'ge Spruch
> Des Loxias, der diese That mich wagen hiess,
> Der laut mich aufrief, schwerer Qualen Stürme mir
> Androht' i n m e i n e s B u s e n s b r e n n e n d h e i s s e r G l u t h . . .

Der Naturdämonismus, der hier in seiner vollsten Berechtigung auftritt, als Rächer eines gegen ein heiliges Naturrecht begangenen Frevels, als Rächer des Muttermordes, er muss, selbst in seinen

grausenvoll ehrwürdigsten Vertreterinnen, in den Erinnyen, der höhern Macht einer gottgebotenen Sühne und eines durch menschenfreundliche Gottheiten bekräftigten menschlichen Rechtsspruches weichen. Denn die gottbefohlene Sühne hatte der Sohn für den ermordeten Vater zu übernehmen. Er hatte die geschändete Ehe, das zerrüttete Haus- und Familienwesen, die in dem Könige und Vater schmachvoll entwürdigte Mannes- und Heldenhoheit, lauter Momente vernunftrechtlicher Satzungen und sittlicher Ordnung, an der Ueberhebung, an der üppigen Frechheit des Weibes zu ahnden, das unter dem Vorwande eines zu sühnenden Naturgefühls, unter dem Deckmantel ihres in der geopferten Tochter gekränkten Natur- und Mutterrechtes, die Schranken ihres Geschlechtes niederbrach, und Menschen- und Göttersatzung, verruchten Hohn's, mit Füssen trat. Apollon selbst hebt dies, den Erinnyen gegenüber, hervor (Eumenid. 594 ff.):

> Nicht gleich zu achten ist es, stirbt ein edler Mann,
> Mit gottverlieh'nem Königsscepter hochgeehrt,
> Und gar durch Weibeshände . . .

Die Ehe, ein durch Sitten- und Staatsgesetz, nicht durch Naturbande geheiligtes Familienrecht, die blutschänderisch durch Gattenmord befleckte Ehe musste eine unnatürliche Blutrache sühnen. Das vernunftheilige Menschenrecht unterwirft das blinde prüfungslose Naturrecht; erklärt das entweihte, das verscherzte Mutterrecht ausser dem Gesetz, von dem erst das blosse Naturgefühl die rechtmässige Weihe empfängt, und ruft den Sohn auf zum Rächer des Vatermordes durch den Muttermord:

> Besudelt mit zwiefacher Blutschuld war sie ja,
> Den Mann ermordend, tödtete sie den Vater mir,

ruft Orest (Eum. 572). Auf die Aeusserung der Erinnyen: Gattenmord sey weniger strafbar als Muttermord, erwiedert Apollon (Eum. 205 ff.):

> Ha, gar vernichtet ohne Kraft ja wäre dann
> Der Ehegöttin Hera und Zeus heil'ges Band . . .
> Ist Ehe doch für Mann und Weib schicksalbestimmt,
> Und mehr als Eidschwur heilig, so Gebühr sie wahrt.

In der Orestie stehen die Erinnyen der Blutrache des Vatermor-

des, und die Erinnyen des vergossenen Mutterblutes, als streitende Parteien, einander gegenüber. Apollon, der von Zeus, dem Staatengründer, bevollmächtigte Gesetzeshort und Schirmer des sittlichen Rechtes, tritt als Sachwalt der Erinnyen des Vatermordes ein, vor einem obersten Gerichtshof, den Pallas Athene selbst berief, die Göttin der prüfenden, abwägenden Rechtsvernunft, welche die innern Antriebe und Absichten, die bei einem Verbrechen obgewaltet, erforscht. In der Blutschuld des Orestes halten sich natürliches und sittliches Recht das Gleichgewicht. Zwischen Anklage und Vertheidigung steht das Zünglein der Wage mitteninne; Apollo und die Erinnyen haben beide gleich Recht; die Stimmenzahl ist auf beiden Seiten gleich; Schuld und Unschuld halten sich die Wage. Den Ausschlag giebt die weise Erwägung des Ausnahmefalles, der Motive des Verbrechens; giebt das Vernunftrecht der Billigkeit, vertreten durch Pallas Athene, die menschenfreundliche Göttin, den unerbittlichen Fluch- und Rachegöttinnen gegenüber, die erbarmungslos nach dem Blute des Schuldigen, auf den blossen Thatbestand hin, dürsten. Den Sieg menschlicher Billigkeit über das naturdämonische, das strenge, abstracte Recht, feiert dieses Götterurtheil; wie im Prometheus das Menschenrecht über Zeus selbst, der dort die naturdämonische Zwingherrschaft vertritt, den Sieg davonträgt. Der Austrag in der Orestie zeigt aber ein neues, tieferes Moment. Die Erinnyen selber, die unentrinnbaren Rächerinnen des unbedingten Naturrechts, beruhigen sich nicht nur, nach hartem Kampfe, bei Athene's Ausspruch: sie erfahren auch noch die Macht der menschenfreundlichen Gottheit an ihrem eigenen Wesen: Von Erinnyen (Zürnenden) werden sie zu Eumeniden (Mildgesinnten) beschwichtigt und versöhnt; aus unholden Naturmächten zu gesetzlichen, segensreichen Gewalten besänftigt und beruhigt. Allein die innerste Bedeutung der Orestie ist damit für die Geschichte des Drama's noch nicht ausgesprochen. Diese hat noch zu erkennen, dass, zugleich mit den Erinnyen, auch eine Umwandelung mit der Aeschylischen Tragödie selber vorgegangen. Wie das schauerliche Strafamt der Rachegöttinnen auf ein oberstes Spruchgericht übergeht, vor welches, bei Hellanikos [1]), die Erinnyen selbst den Rechtshan-

---

1) Fr. 82.

del bringen, das aber, bei Aeschylos, durch Athens Schutzgöttin bestellt und eingesetzt, fortan, Blutrache und Wechselmorde bannend, über Schuld und Strafe nicht nach dem Gewichte eines unterschiedslosen Thatbestandes, sondern nach Beschaffenheit der Antriebe und innern Beweggründe erkennen wird: so soll auch fortan die tragische Schuld nicht durch verkörperte Symbole des menschlichen Geistes und Bewusstseyns zu ihrer Sühne gelangen; sondern, aus innern Motiven entwickelt, in ihr selbst ihre Nemesis, ihre Dike, ihre Schicksalsereilung und Busse finden. Und wie Aeschylos' Erinnyen unter geleitendem Fackelzuge „in Ogygische Tiefen", als hochhehre, gefeierte Schutzgöttinnen der Stadt, und gefürchtet ehrwürdige Huldinnen niedersteigen: so versinken die mehr oder minder symbolischen Lösungen in den vorhergegangenen Trilogien, mit den Eumeniden, in die Tiefe der menschlichen Brust, des tragischen Gewissens. Mit den Eumeniden hält gleichsam auch die Tragödie des Aeschylos ihren erhabenen feierlichen Abzug. Ja über diese Schlusstragödie nicht nur der Orestie, sondern aller Trilogien des Aeschylos, ist gleichsam schon das Morgenroth der Sophokleischen Tragik angebrochen. Die Eumeniden sind eine Aeschylisch-Sophokleische Tragödie von einer schauervollen Macht und tragischen Furchtbarkeit, die Sophokles nicht zu erreichen vermochte; und ein Schluss und Ausgang von einer Milde, Versöhnungstiefe und götterhohen Anmuth, dass Sophokles' seelenvolle Harmonie und tragische Süsse nur ihr lieblich verjüngtes Abbild scheinen könnte. Für die Geschichte des Drama's sind Aeschylos' Eumeniden die Uebergangstragödie zu Sophokles' sanfterer Compositionskunst, bei dem die tragischen Rührungen aus der Innigkeit des Gemüths entwickelt werden, und die furchtbaren Rachegöttinnen, als versöhnte Eumeniden, unschaubar, im Innern der Handlung walten sollten. Aber die Tragik, die nur ein Reflex des harmonisch und selig gestimmten Dichtergemüths ist; die nicht zu der Harmonie sich läutert, welche aus den schreckenvollen Stürmen jener „See von Qualen" hervorgeht, die das unselige Menschengeschlecht zwischen Himmel und Hölle rastlos auf und nieder schleudert; eine Tragik, die in der göttlichen Stimmung des Dichters ruht, nicht aus einem mit den fürchterlichen Menschengeschicken gleichgestimmten, nicht aus einem mitkämpfenden, mitzerrissenen Dichterherzen

hervorbricht, das erst nach unaussprechlichen Leiden einzieht in's Himmelreich der Versöhnung und Harmonie; eine Tragik, der man es nicht anfühlt, dass sie selbst aus Unseligkeit sich zu himmlischer Seligkeit hindurchgerungen; nicht die Verklärung ansieht eines Dichter-Märtyrerthums, erlitten für die Menschheit und mit ihr erduldet; nicht anfühlt, dass die Tragödie des Dichters das Schweisstuch ist seines eigenen Herzens — eine solche Tragik ist nicht die Tragik aller Zeiten und Völker; nicht der tragische Spiegel der Weltgeschichte, des Menschengeschlechtes, wie der Prometheus z. B. einer ist; wie Mozart's Tragikomödien sind; Shakspeare's Tragödien, Bethoven's dramatische Symphonien sind, die alle vom Herzblut ihrer Dichter triefen, von den Thränen ihrer Seele glänzen, von den Schauern ihrer bittern Kelche überfliessen. Der in Sophokles' Katastrophen unlösbare Widerspruch zwischen Schuld und Busse, Rechtfertigungs- und Versöhnungsidee, ist von uns schon berührt worden, und wird noch weiterhin zur Sprache kommen. Die ächte Tragik ist und bleibt Aeschylisch. Im Geiste des Eumeniden-Schlusses hätte nur Aeschylos allein fortdichten, ein Aeschylos-Sophokles er allein nur seyn können. Nach dritthalb tausend Jahren — so lag es im Rathe der Geschichte des Drama's, die, gleich der Weltgeschichte, ihre Pläne und Entwürfe, den Epochen und Entwickelungen über den Kopf hinweg, wieder aufnimmt — nach dritthalb tausend Jahren sollte erst im Sohne eines Wollhändlers aus Stratford am Avon der Aeschylos-Sophokles erstehen, der seine Eumeniden schreiben sollte, den Macbeth z. B.; im Style des Aeschylos, Erinnyenhaft-schrecklich, „besinnungraubend, markverzehrend"; zugleich aber aus der Tiefe der Menschenbrust heraufbeschworen; Schreckbilder eines geänstigten Schuldgewissens. Innerlich wirkend und bestimmend, wie bei Sophokles, nur unendlich tiefer, geistiger, übersinnlicher; und doch auch wieder wesenhaft, schaubar, in Aeschylos' Weise, Geister von Fleisch und Blut. Schicksalsschwestern, übernatürlich, grauenhaft, wie die des Aeschylos, und doch Menschengeschöpfe, natürliche Weiber. Und was das Unvereinbarste scheint: bei solcher phantastisch spukhaften Wirklichkeit und Naturwahrheit, auch wieder ganz gewöhnliche, gemeine Hexen, rechte zusammengeflickte Lumpenhexen, wie von Aristophanes dem Euripides nachgespottet. Solche und noch grössere Wunder

werden wir seiner Zeit an dem Wollhändlerssohn aus Stratford am Avon erleben. Jetzt aber noch ein Paar Worte über Gang und Entwickelung in Aeschylos' letzter Trilogie.

Agamemnon. Die Katastrophe des grossen Atriden, des Feldherrn-Königs, Helden-Anführers und Ilion-Tilgers ist jedem Leser bekannt. Diese erste Tragödie der Orestie enthält den Doppelmord, am siegreich heimgekehrten Fürsten und an seiner Kriegsgefangenen, Kassandra, verübt von seinem Weibe Klytämnestra, im Verein mit ihrem Buhlen; Aigisthos, Vetter des Agamemnon und Sohn des Thyestes, der wieder mit dem Weibe seines Bruders Atreus gebuhlt hatte, des Vaters von Agamemnon, und sich dafür jene leckere, von Bruderhänden ihm vorgesetzte Schüssel musste schmecken lassen, bei deren Anblick die Sonne zurückschauderte, ihr strahlendes Haupt verhüllend vor Grausen und Entsetzen. Eine alte, auch aus Goethe's Iphigenia bekannte Geschichte.

Unsere Orestie, die Trilogie des unentrinnbaren Vergeltungsrechtes, fordert vorweg gerechte Würdigung der Schuld- und Rachemotive. An der Seite seiner als Siegesbeute ihm zuerkannten Geliebten wird Agamemnon von seiner Gemahlin begrüsst. Nächst ihrer eigenen Buhlschaft ist dieser Anblick ein mitwirkender Stachel zu dem schon beschlossenen und planvoll vorbereiteten Gattenmorde. Dieses zwiefache Motiv ist aber auch das einzig wahre. Die Opferung der Iphigenia, womit sie ihre grässliche That beschönigen will, ist nur ein Vorwand und Scheinmotiv. Denn ihre Tochter Iphigenia wurde geopfert um des Rachezuges willen gegen den Entführer von Klytämnestra's ehebrecherischer Schwester, Helena; geopfert auf Geheiss der, als Troja's Schutzgöttin, wegen jenes Kriegszuges, zürnenden Artemis, und im Namen und auf heischendes Andringen des ganzen Achaischen Kriegsheers geopfert, „wilden Geschreis fordernd das jungfräuliche Blut." Iphigenia's Opfertod war demnach eine von Königs- und Führerpflicht dem Vaterherzen für die gemeine Sache abgerungene Opferung. So erscheint denn Agamemnon's Schuld in einem Lichte, das die tragische Würde des Helden eher erhöht als beeinträchtigt, und ihn mit dem Glorienschein von Furcht- und Mitleidwürdigkeit umgiebt. Dagegen hat die ehebrecherische Gattin, hat die verworfene Mutter ihr Vergeltungsrecht verwirkt, die den

Sohn, den vaterlosen Knaben, aus dem Hause stossen, ihre Tochter Elektra zur Magd erniedrigen und sie zu Sklavendiensten zwingen konnte. Der Antrieb zum Gattenmorde wurzelt daher bei Klytämnestra ganz und gar in dem sittenlosen, verderbten Herzen eines dämonischen Weibes. Ihre tragische Grösse verdankt sie einzig dem heroischen Genie des Dichters. Ein Weib, das einen Agamemnon an einen Wicht und Weiberknecht verräth, wie dieser Aegisthos, ist ein gemeines Weib. Denn auch dessen Rachemotiv ist ein erlogenes; nicht blos, weil es gegen seinen, an dem Thyestes-Mahle unschuldigen, nächsten Blutsverwandten gerichtet ist, der noch dazu sein König; sondern um desswillen ein erlogenes, erheucheltes Motiv, weil bei ihm die Blutrache nicht ausschliesslich wirkt, vielmehr gefälscht und besudelt erscheint durch Ehebruch, schwelgerische Verprassung angemassten Gutes und geraubten Erbes, Entehrung eines nahverwandten Fürstenhauses, und gefälscht durch den schändlichsten der Beweggründe: sich die Frucht all dieser Bubenstücke zu sichern durch feigen Meuchelmord. Klytämnestra, in Vergleich mit einem solchen Elenden, eine Art von heroischem Ungeheuer, steht doch, nach ihren Beweggründen beurtheilt, tief unter dem titanischen Wesen, der Verbrecher-Grösse und grandiosen Furchtbarkeit, womit sie Aeschylos ausgestattet. Die Majestät seines Helden, die Grösse und Kühnheit der Missethat, das Tragische dieses Mordes, der Bau, Ton, der düstere, schicksalvolle Hintergrund der Tragödie, bedingte einen solchen Koloss verruchter Weiblichkeit. Sie wuchs gleichsam in dem Riesenschatten dieses schauerlichen Nachtgemäldes zu solcher schreckhaften Grösse empor; zu einer Erinnys des Atridenhauses, Feuersignale als ihre Furienfackeln schwingend; zum Rachegeist und „Alastor“ der Atreus-Thyestesgräuel, wie sie mit verwegener Anmassung sich selber nennt. Die Klytämnestra ist von allen Frauengestalten in Aeschylos' vorliegenden Tragödien die einzige, die so grauenhaft aus dem Wesen der Frauennatur heraustritt, das der gewaltigste der Dichter überall, in seinen Einzelheldinnen, wie in den weiblichen Chören, so hold und zart, so mädchenhaft und seelenlieblich schildert, wie es selbst bei Sophokles nicht der Fall ist, dessen Antigone, Elektra, die jungfräulich innigsten und seelenvollsten seiner Frauengestalten, Züge von Schroffheit und Härte verrathen, die keine der Aeschylischen Jungfrauen zur Schau trägt.

Fällt nun das Nichtige oder Abscheuwürdige von Klytämnestra's persönlichen Beweggründen auf ihr Haupt zurück; so hat doch der Dichter die Katastrophe mit einer Kette objectiver, ahndungs- und verhängnissvoll aus der Vergangenheit sich hereinspinnender Schuldmotive umzogen, dass diese wie geisterhafte Netze den Helden umringen, als deren gleichsam nur sichtbar gewordenes Gewebe das „ringsumfahende" Mordgewirke erscheint, worein verwickelt, er die wiederholten Axtstreiche von seinen Schlächtern empfängt. In dieser ahndungsschweren, Gemüth beklemmenden Vorbereitungs-Tragik zeigt sich auch hier der grosse Meister als Dramatiker höchsten Styls und tiefbewusster Kunst. Das erste Flammenzeichen auf den Bergen, dem der „Wächter" auf seiner Hochwart zuruft: [1])

Gegrüsset sei mir Strahl der Nacht, der Helligkeit
Des Tags entgegen Argos glänzt . . .

Das scheinbare Freudenfeuer, des Herrschers Heimkehr kündend, welcher Beleuchtungston des Nachtstücks gleich im Beginn! Ein düsterer blutrother Fernenwink mit dem Flammenfinger zu den Worten, womit der Wächter abeilt (v. 36ff.):

Vom andern schweig' ich; schwere Fessel bindet fest
Die Zunge. Aber dieses Haus, bekäm' es einst
Nur Sprache, zeugt am besten selbst . . .

Den Rachezug nach Troja, den zehnjährigen Kampf um das „männerumbuhlte Weib", entfaltet die Parodos des aus Argivischen Griechen bestehenden Chors, wie eine deutungsdunkle Prophetenrolle, ein Buch der Sibyllinen, weissagungsschwer. Und mit wie tiefen, bedrängnissheissen Mahnungen an die Troer! Weder W. v. Humboldt's noch Droysen's Uebersetzung erreicht den Herzdurchbangenden Rhythmus des Textes. Jener übersetzt:

Nicht Weinen versöhnt, nicht Klagegestöhn
Nicht Jammer den nie auslöschenden Zorn.

(Droysen:)

Nicht Spend' und Gebet, nicht Zauber beschwört,
Nicht Thränen vertilgen den lauernden Zorn der sühnvergessenen Gottheit!

1) Nach W. v. Humboldt's, und zum Theil nach Droysen's Uebers.

Im Texte lauten die Anapästen (v. 69 ff.):

> Οὔθ' ὑποκλαίων, οὔθ' ὑπολείβων,
> Οὔτε δακρύων, ἀπύρων ἱερῶν
> Ὀργὰς ἀτενεῖς παραθέλξει.

Klytämnestra im festlichen Zuge naht, ihr erheucheltes Freudendankopfer zu verrichten, am Altar des Wege führenden Apollon (Agieus). Man denke an die opfernde Atossa vor dem Erscheinen des Xerxes; an den Contrast der Königsheimkehr hier und dort; an den Gegensatz der beiden Frauen; an den greisen Chor wehklagender, wie asiatische Palastweiber in Jammer ergossener Perserfürsten, verglichen mit diesen Argivischen Bürgergreisen, die, „kraftlos mit gealtertem Leib", so starken Gemüthes die Geschicke ihres Königshauses stützend tragen, gesenkten Hauptes, gedankenschwer, ungebrochenen Herzens; Karyatiden der Staats- und Familien-Sittlichkeit, der ewigen Ideen von Gerechtigkeit und Vergeltung. Der Opfergesang des Greisenchors erschallt in Wechselliedern, kriegesfeierlich; denn noch weiss er nichts von Troja's Fall. Die Strophen tönen wiederholt in die Seufzerklage aus: „Ailinon, Ailinon rufet! das Gute siege!" Oder nach Humboldt: „Jammern, o Jammern ertöne! das Heil sey siegreich." Die Klänge schwellen von zeichenvollen Mahnungen an die zürnende Artemis, an Iphigenia's Opferung; an den Tücke sinnenden Groll der „kindrächenden Mutter" daheim, „Mann nicht scheuend", mit vorschauendem Erbangen. Aber auch vorwurfsvoll gegen den Vater: „Grausam das jungfräuliche Blut geudend dahin" (237 ff.):

> Denn Frevelkühnheit dem Menschen gottlos
> Einhaucht der Unschuld Verblendungswahnsinn.
> Er wagt selbst des eigenen Kinds Opferer zu seyn.
> Zum Schutz des weibrächenden Kriegs . . .

In Gegenwart der opfernden Klytämnestra die ergreifende Schilderung von Iphigenia's Opfertod, und immer in Bezug gedeutet zu dem eigentlichen Grund von all dem Unheil: Helena's Frauenschmach; in Bezug gebracht zu Artemis, der strengen Keuschheitsgöttin, und Hüterin reiner Frauensitte, zürnend solchem von schnöder Lust und Ueppigkeit gefachten Kriege — das sind Pinselstriche tragischer Kunstweisheit und Ethik; Züge des gedankenvollsten, in den Ideen heiliger Familienkeuschheit und

unverletzlicher Staatsordnungen wurzelnden und gestaltenden Genies.

Der Chor frägt nach dem Anlass der „botschaftsfrohen Opferung“, und erfährt von der Königin: dass Ilion im Besitze der Achaier (286 ff.):

> Chor. Zu welcher Zeit nun aber ist die Stadt erstürmt?
> Klyt. In dieser Nacht, die dieses Tages Licht gebar.
> Chor. Wer aber kam verkündend also schnell daher? . . .

Es folgt die berühmte, prachtvoll unvergleichliche Schilderung der Feuerpost vom Ida bis zu dem Schloss der Atriden, „strahlend Fackel stets im Flammenlauf“; der letzte Feuerbote „ächter Enkel der Idalischen Gluth“, wie Droysen; „Ida's Vaterstrahl, nicht unverwandt“, wie Humboldt wiedergiebt. Ach, eine Fackeltreibjagd, die das edle königliche Wild in die Todesnetze sprengt. Das gelegentliche Kopfschütteln über die gleichzeitige Ankunft Agamemnon's bleibe den kritischen Nachtwächtern überlassen, die nach der Uhr die Scenenstunde rufen. —

„Es siege blos das Gute, sonder Doppelsinn!“ Mit diesem götterverhöhnenden Wunsche giesst Klytämnestra die Opferspende: diese gleissende Echidna; die Königschlange, die mit Opferflammen züngelt, sich rein und schmuck in einem Sumpfe badend von Blut und Feuer. Eine Dankeshymne, vom Chor dem „gastlichen Zeus“ und der „freundlichen Nacht“ gesungen, schliesst den Act (363 ff.):

> Des unendlichen Glanzes Erkämpferin,
> Die um Ilions Burg du das Trugnetz warfst . . .

Auch dies ein Flammennetz, das um die brennende Dardanerstadt sich flicht, dessen verderblicher Widerschein von Gipfel zu Gipfel bis nach Argos sich fortspann. Nach Agamemnon's Vaterkampf bei Opferung der Tochter, nun die Schilderung von Menelaos' Gram und Kummerweh ob der entführten Gattin; von dem verödeten Hause, dem zerstörten ehelichen Glücke. Mit reichern, schmelzendern Tönen ist Trauersehnsucht und Herzverzehrende Betrübniss von keinem Tragiker je besungen worden (420 ff.):

> Er stehet stumm, die entflohen,
> Vergessend nie,
> Nicht ehrend, scheltend nicht, zu schaun.

Ersehnt, noch herrscht, scheint es, im
Haus, als Geist, dort die Meerentführte . . .
. . . .
Vom Schlaf gesandt, schmeicheln Wahnbilder ihm
Im Traum, kummermehrend hinschwindend, oft mit Trugreiz,
Da nichtig, wenn man Gutes schlummernd wähnt zu sehn,
Dahin bald schlüpfet wie aus der Hand
Mit leisem Fittig schnell das Traumgesicht,
Auf süssen Schlafs Pfaden leicht entirrend.

Den zerrütteten Familienherd rächt Ilium's Brand, rächt Priam's zum wüsten Flammenherd zusammengestürztes Königreich. Aber weh, aus diesem grausen Trümmerbrande schwingen sich neue Verderbengluthen auf, die als Feuerzeichen, unheilkündende Meteore, wandeln über Bergeshöhen, vorauf dem königlichen Bruder, ihm trügerisch leuchtend unter seines eigenen Hauses Schutzdach, wo eine Heimkehr-Pflege seiner harrt von den Händen einer Gattin, die keine Ehe-flüchtige Landstreicherin, wie ihre Schwester Helena ist; nein, die vielmehr häuslich stillen Ehebruch mit gastlichem Gattenmorde, in umfriedeter Zurückgezogenheit, am traulichen Familienherde, wie zwei Schwesterflammen, sorgsam-geschäftig nährt und unterhält. Der greise Chor aber zieht aus Troja's Brandschutt ganz andere Lichter, dass die Erinnyen daran ihre Fackeln anstecken könnten und auch anstecken werden (460 ff.):

. . . . Der Morde Stifter lässt
Nie der Götter Auge frei . . . . .
Wider Recht Beglückte stürzt
Der Erinnyen schwarze Schaar in nächtig Dunkel.

Mittlerweile späht Klytämnestra, vom Opfergusse aufblickend, nach der Ferne hinaus, ob denn auch ihre nächtlichen Höhenfeuer ihr Botenamt getreulich besorgt, und sich auch als die luftigen Flammengeister, die munter eilfertigen Irrwische bewährten, die, vor dem sehnlichst erwarteten Gemahl einherhüpfend, ihn an den Blutsumpf locken sollen, zu welchem die Gemahlin-Königin die Badekufe zu rüsten, sich durch Willkomms-Opfer vorbereitet: das Erfrischungsbad, das sie dem Helden von Troja, der zehn Jahre lang für ihre Schwester, Helena, gekämpft und geblutet, gleich beim Eintritt in sein Haus, mit der Axt zu gesegnen, nicht erwarten kann (498 ff.):

Bald offenbart sich's, ob der Botenfackellauf,
Die Wachtfanale meiner Feuerwechselpost,
Wahrhaftig waren, oder wie ein Traumgesicht
Mit süsser Täuschung meinen Sinn das Licht beschlich. . . .

Zunächst kommt aber erst Agamemnon's Herold, mit herzergreifendem Anruf die Heimath begrüssend, das Sonnenlicht:

Denn nimmer glaubt' ich, dass in Argos' Erde noch
Des liebsten Grabes Stätte mir beschieden sey. . . .

— — — — — — — — — — — — — — — —

Du meiner Fürstin Palast, vielgeliebtes Haus,
Ihr heiligen Stätten, Götter ihr im Sonnenlicht,
Wenn irgend je, empfanget heitren Auges jetzt
Im Schmuck den König, unsren Herrn, nach langer Zeit. . . .

Was in seiner Väterhalle auf den König wartet, Niemand ahnt, nur die Entsetzliche weiss es, die dasteht und in Gedanken schon das Mordbeil prüft. — Dieser über der Scene schwebende Druck ist das Tragische, das Dramatische, ist das gedankenschwere, betrachtungstiefe Vorgefühl, das in den voraufgegangenen Chorgesängen in gewitterschwülen Wolken niederhing, und nun in des Herolds Bericht von Troja's Fall und den Mühsalen der Heimfahrt sich entladet. Das macht die Scene dramatisch bewegt, trotz Erzählung; ja lässt sie als ein Fortschrittsmoment der Handlung erscheinen, da die Erwartung jetzt in Gestalt der Erfüllung, in einer ganz neuen Gestalt also, sich enthüllt, zu welcher sie stillstandslos gediehen. Und Troja, Ilium, das grösste Ereigniss jener Zeit, es bildet die vorzugsweis dramatische, die kunstvollste Exposition dieser Propyläen-Tragödie zur Trilogie. Troja's Geschick ist der Kriegsschild gleichsam, auf welchem hochragend der Held dieser Geschicke, der Atride Agamemnon, im Triumphe getragen, einzieht in sein Königshaus. Dass er von diesem im Brande Troja's geschmiedeten Siegesschilde von seiner Gattin und ihrem Buhlen meuchlerisch mit einem Beil herabgeschmettert wird, ist das nicht eine Katastrophe, die nur aus einer solchen Exposition sich entwickeln konnte? Ein Königsheld, erschlagen auf den Trophäen eines gestürzten Reiches; erschlagen von seinem verbrecherischen Weibe in der vollen Beleuchtung gleichsam der noch brennenden Trümmer eines zur Ehrensühne von ganz Hellas in den Staub gebrochenen Staates, zur Ehrensühne des ehebrecherischen Weibes selbst, die den verderbenvollen Krieg entzündet

— diese und keine andere Exposition ist die einzig dramatisch-tragische für die Eingangs-Tragödie zur Trilogie gesühnter Ehe- und Familienehre. „Helena, Helena," das erste Wort des Chors nach der Heroldsscene, das ist sein Losungswort, das in dem nun folgenden Wechselgesang von Mund zu Munde fliegt (746 ff.):

> So kam auch zur Veste Ilions
> Sie, sanftmüthigen Sinnes, gleich heiterer Meeresstille
> Des Reichthums glanzumstrahlte Zierde
> Süsses Geschoss dem trunk'nen Aug',
> Eros' seelenersehnte Blume. . . .

Helena's Schuld ist aber auch der Zauberspiegel, worin das Bild ihrer furchtbaren Schwester erscheint; ein heuchlerisches Medusenantlitz, das Mord lächelt und mit Schmeichelblicken tödtet. Den Herold entlässt sie mit den Worten (610 ff.):

> Denn wo erscheint
> Dem Weib ein süsser strahlend Licht je anzuschaun,
> Als wenn der Gott führt rettend heim vom Krieg den Mann,
> Ihm die Thür zu öffnen. Dies verkünd' ihm jetzt von mir:
> So schnell, als möglich, komm' er, theuer seiner Stadt,
> Dass, heimgekehrt, sein treues Weib er finde, wie
> Er sie einst verliess, des Hauses sichre Wächterin,
> Ihm wohlgesinnt, feindselig gegen seinen Feind,
> Und gleich sich auch in Allem sonst; kein Siegel ihm
> Der Pflicht verletzend langer Jahre Zeit hindurch.
> Es sind die Freuden eines Andren, Tadelsruf
> Mir, gleich des Schwertes Pupurwunden, unbekannt.

Die letzten drei Verse übersetzt Droysen genauer:

> Noch weiss von Wollust, von verbotner Heimlichkeit
> Mit fremdem Mann mehr ich, denn vom Bad des Stahls!

Von Schwertes Härtung nämlich (μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς). Das Bild ist von einer Durchsichtigkeit der Selbstcharakterisirung, dergleichen man nur bei Shakspeare wieder antrifft. Sie weiss nichts von des Stahles Härtung, sie, die schon das geschliffene Beil unter dem Mantel für den Gatten bereit hält, an den sie den Liebesgruss bestellen lässt. Sie weiss so wenig von verbotener Lust, wie von Bad und Stahl, die beides schon gerüstet; die selbst von Kopf bis Fuss gehärteter Stahl ist, geschmiedet im Feuer der Mord- und Wollust!

Im selben Style begrüsst sie den angelangten, von dem Chor

mit einem herrlichen Gesange empfangenen König. Eine kunstreich arglistige Rede, die von Zärtlichkeiten überfliesst; heuchlerisch-willkommselig, geschraubt-verlegen, hohlherzig-honigsüss, wie Goneril's Zärtlichkeitsversicherungen gegen ihren Vater (896 ff.):

> Mir aber ist der Thränen ewig rinnender
> Quell ausgelöscht, kein Tropfen blieb darin zurück.
> Mein spät entschlummernd Auge kranket schmerzerfüllt,
> Beweinend jenen, deiner immer harrenden
> Umsonst ersehnten Fackelglanz. Emporgeschreckt
> Im Traum vom Summen leisen Mückenschlags,
> Ward oft ich, schauend blutige Bilder mehr von dir,
> Als je die schlummergleiche Zeit umfasste. . . .

Als ob es Shakspeare geschrieben, oder danach die Studien zu der Beredsamkeit seiner ränkevollen Frevler gemacht hätte, die ihr Innerstes abspiegeln, aber mit verkehrter Schrift, welche in der Seele des Kundigen sich sogleich umstellt zu offenherzigen Bekenntnissen. Sie sprechen nicht in Räthseln, sondern geben die Schlüssel dazu:

> Nachdem ich alles das mit ungebeugtem Sinn
> Ertragen, nun begrüss' ich dich des Hauses Hort
> Ein allerrettend Ankertau, des hohen Dachs
> Grundfesten Pfeiler — — — — — — — —
> Ein schönster Frühlingsmorgen nach dem Wintersturm.
> Dem müden, durst'gen Wandersmann ein frischer Quell!
> — — — — — — — Jetzt, geliebtes Haupt,
> Verlass den Wagen, doch zur Erde setze nicht,
> O Herrscher, deinen Fuss, den Stürmer Ilions! . . .

Ueber Purpurteppiche soll er den Weg nehmen in den Palast. Agamemnon weigert sich der Ehre: „den Göttern solcher Dienst geziemt.“ Sie besteht darauf und setzt es durch mit einer Lebhaftigkeit, als sollte ihr sein Hinwandeln über Purpurdecken nur den Vortritt zu dem Gange in die Unterwelt bedeuten, den er alsbald über die Purpurdecke seines vergossenen Blutes antreten wird. Der Ueberwinder eines asiatisch weichlichen in verschwenderischer Ueppigkeit prunkenden Reiches lässt sich aber, als griechischer gottesfürchtiger Herrscher, die Schuhe erst ausziehen, bevor er, vom Wagen steigend, die Teppiche beschreitet. Klytämnestra würde mehr als tragischen Abscheu erregen, wenn der grosse Dichter nicht auf ihr Verhalten, durch die Gegenwart der

Kassandra, ein dämpfendes Halblicht fallen liesse. Kassandra, von Agamemnon, vor seinem Abgang mit Klytämnestra, der milden Gesinnung der Königin, der „Leda-Entsprossenen," empfohlen, bleibt nun allein auf dem Wagen, dem Chor gegenüber, der den Wechselgesang anstimmt. Ein Stasimon wieder, eine Scenen-Stimmung, eine Katastrophenschwangere Pause, die nur in der antiken Tragödie eintreten, und die nur ein Aeschylos so vorbereiten und mit einer so enormen dramatisch-tragischen Wirkung ausrüsten konnte (984 ff.):

„Wie doch schwebt mir immer vor
Unverrückt jene Furcht,
Meinen ahndungsschwangern Sinn umflatternd? . . .

So beginnt die Strophe, und so fällt die Antistrophe ein:

Jetzt mit Augen Zeuge selbst
Seh' ich zwar die Wiederkehr,
Dennoch klagend, singt das leierferne
Lied der Erinnye, tief aus dem Innern geschöpft, mir
Stets die Brust, zu Herzen nie
Freudig kühne Zuversicht. . . .

Nach einer anachronistischen Sage soll Aeschylos mit dem Propheten Esekiel verkehrt haben. — Fürwahr seine Greisenchöre gleichen einem solchen Chor von heiligen Propheten, die in gottbegeisterten Gesängen Königen und Nationen Untergangs-Katastrophen weissagen:

Doch wo zur Erd' einmal
Dahin mit dem Tode fliesst
Zu den Füssen des Mannes, schwarzströmend das Blut,
Wer rufet es zurück beschwörend?

Kassandra verharrt schweigend stumm, in priesterlichem Schleier und Gewande, den Seherkranz im Haar, in der Hand den Seherstab. Die Jungfrau-Prophetin, Troja's Schicksals-Sibylle, Priesterin-Königstochter, gottgeweiht dem Fluche unverstandener, ewig vergeblicher, als Wahnsinn verhöhnter Weissagungen, als deren Erfüllung sie nun selber dasteht: Troja's Jammergeschick, in Gestalt seiner Prophetin. Die zur Sklavin entwürdigte Fürstentochter, die kriegsgefangene Priesterin-Concubine, trauervoll umklagt auf dem Siegeswagen des Tilgers ihres Hauses, ihres Landes, von den ahndungsdüstern Gesängen fremder Greise, die, Apollo-Schwä-

nen vergleichbar, Todeslieder singen, ihnen unbewusst; ihr allein, der Apollo-Priesterin, weissagungshelle Todeslieder, deren schauerlichen Sinn nur sie versteht, versunken in dem Klageächzen der tiefaufstöhnenden Flötenklänge. Zur Unheilsprophetin ihrer selbst verwaist, brütend über ihre letzte Weissagung, die Weissagung ihres grausenvollen Endes. Angeweht von prophetischer Entsetzensschau, vom Mordgeruch an der Schwelle ihrer Schlachtbank. Die Schlächterin steht jetzt wieder vor ihr, fordert sie zum Eintritt auf in die Mörderherberge. Die Seherin, Priesterin und Schlachtopfer zugleich, starrend über ihrer Blut-Vision, lautlos stumm. Der Chor ermahnt, zu folgen:

Folg'! wenn du folgen willst, vielleicht auch folgst du nicht.

So bedeutet er, ein ahndungsvoller Seher. Kassandra versteint in Schweigen. Klytämnestra, zornig abgewendet, schilt die Unglückliche, die „nicht zu tragen lernt des Zaums Gebiss, eh' nicht gepeitscht sie blut'gen Schaum zu Boden trieft" — und begiebt sich zurück in den Palast. Nun schreit die Priesterin auf, dem Wagen entstiegen, in prophetischen Wahnsinnsruf:

O, o, o, weh! o weh, ach!
Apollon, Apollon!

Ein Kommos folgt zwischen Chor und Seherin, als ob die Tragödie selbst, zur Kassandra entsetzt, ihrem Verhängniss zustürme. Alle Schaudergeschicke der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umflattern sie, wie Medusenhaare. Das Thyestes-Mahl, die geschlachteten Kinder, sie tauchen empor vor ihren Blicken [1]:

Ha! götterverhasstes Haus! du von unzähl'ger Schuld
Zeuge von Strick, von Wechselmord,
Von Mannes Opferbecken, Boden blutbesprützt!

Sie ruft herbei den fernweilenden „Befreier", angstdurchgraus't (1109 ff.):

Kassandra. Unsel'ge du! wehe du führst's hinaus!
Der an der Seite dir geruht,
Den du in's Bad lockst, deinen Herrn — wie sag' ich's ganz?
Denn gleich ist's erfüllt — frech hervor recket ach! schon hastig sich Arm um Arm!

1) Nach Droysen.

Ach! ach! o schau! o schau! wieder was seh' ich da?
Ist's gar ein Netz des Todes?
Die Schlinge der Bettgenossin, Blutgenossin
Des Mordes ist's! Jauchze, du wilder Hass
Dieses Geschlechtes, jetzt diesem Blutopfer zu!

Der Chor, schaudernd, schreckbetäubt, erfasst nicht der Geschichte vollen Sinn, und stammelt nur in rathlosen Zweifelfragen.

Kassandra.[1] O, o, o mein, der Unseligen, Entsetzensloos!
Denn um mich selber jammer' ich . . .
Warum mich Arme führtest grausam hier du her?
Zu nichts, als mitzusterben gleichen Tod; was sonst?

— — — — — — — — — — — — —

(1183 ff.):

Chor. Doch welcher Dämon, überschwer
Hereinbrechend, heisst, furchtbar und feindgesinnt
Dich wehklagen düster, wie in Todesnacht? . . .

Nun reisst sie mit wildem Griff den dunklen Schleier von ihren Sehersprüchen:

Ihr sollet wahrhaft zeugen, dass die Frevelspur
Aufjagend altbegangner That ich wittere. . . .

Sie verkündet jetzt schreckenvoll-deutlich der Atriden Familienfrevel und ruft triumphirend:

Verfehlt' ich oder traf ich, wackern Schützen gleich?
Bezeiget erst mir schwörend, dass mir wohlbekannt,
Die alten Gräuelthaten dieses Hauses sind. . . .

Aber auch die neuesten deckt sie auf — drüben, jetzt in diesem Augenblick verübt (1215 ff.):

Kass. Agamemnon's Mordverhängniss, sag' ich, wirst du schau'n.
Chor. Beschwicht'ge, Unglücksel'ge, deinen Frevelmund. . . .
Kass. Du flehest betend, aber jene sinnen Mord.
Chor. Vollbracht von welchem Manne wird die Jammerthat? . . .
Kass. Weh! welche Flamme plötzlich, die mich überströmt!
Apollon, du, Lykeios! wehe, wehe mir!
Allein warum noch trag' ich dieses Spottgepräng,
Den Scepter hier und meines Halses Seherschmuck?
Dich weih'n dem Untergange will vor mir ich, hier
Stürzt sie verderbend! gleiche Gunst vergelt' ich auch.
Bereichert unheilschwanger eine andere!

1) Nach Droysen.

Es ziehet, schauet! Apollon selbst das Seherkleid
Mir aus. Er sah mir also auch frohlockend zu,
Als dort in diesem Schmucke, sichtbar feindgesinnt,
Die Freunde meiner, wahnverblendet, spotteten —
Denn Zauberweib genennet, landdurchstreichendes,
Arm, flüchtig, elend, hungersterbend duldet' ich —
Er hat, mich, Seher, bildend erst zur Seherin,
Mich jetzo diesem Todverhängniss zugeführt.
Statt väterlichen Altars harret, rauchend bald
Von Blut, die Schlachtbank jetzt der Hingewürgeten.
Doch nicht von Göttern ungerochen sterben wir.
Ein Vergelter kommt, ein Andrer, uns auch wiederum,
Ein vaterrächend, muttermörderischer Spross;
Der jetzt, ein Flüchtling, irret, kehret einst zurück
Den Freunden, krönend, dieses Stammes Missgeschick. . . .
Doch was vor diesem Hause seufz' ich klagend noch?
Nachdem ich einmal also sahe Ilion
Erleiden, was sie litt, und die drin weideten,
Vom Strafgericht der Götter also heimgesandt;
So werde ich auch gehend dulden jetzt den Tod.
Doch erst noch red' ich diese Hadespforte an!
Ich flehe, lasst mich tödtlich meinen Streich empfahn,
Dass sonder krampfhaft Zucken, rein den Todesstrom
Des Bluts vergeudend, schliessen dieses Aug' ich kann. —

Der Chor sagt:

Tief du Unglückselige, tief auch wiederum
Du weises Weib . . . wenn gewiss
Den Tod du schaust, warum schreitest mutherfüllt
Du, gottgetriebner Furie gleich, zum Opfertisch?

Kass. Gekommen ist die Stunde, wenig frommet Flucht. . . .

Und mit dem Klageruf:

O Menschenschicksal! Hoch in Glück Gepriesenes
Stürzt leicht ein Schatten; aber nahet Missgeschick,
So tilget bald ein feuchter Schwamm das Bild hinweg.
Weit mehr als jenes, scheinet diess mir jammernswerth.

wankt sie, wie verhängnisstrunken in das Haus. Noch sinnt der Chor schaudernd über dem Gedanken: Wenn Agamemnon, dem das Geschick verliehen, Priamos' Stadt zu stürmen, nun, nach Hause gekehrt, von den Göttern mit Ruhm gekrönt — wenn er das Blut der Väter nun büsste, die Schuld zahlte eines von andern verübten Mordes? — Darüber sinnend, vernimmt er plötzlich Agamemnon's Ruf im Palaste (1352 ff.):

Agam. Weh, weh! ich bin getroffen vom Todesstreich!
Ein Greis (aus dem Chor).
Schweige! Wer dort klagt verwundet, jammernd über Todesstreich?
Agam. (wie oben).
Weh, weh! getroffen wieder jetzt, zum zweiten Mal.

Eine rasche, in Trimeter-Paaren wechselnde Berathung unter den Griechen malt den fürchterlichen Moment. Im Begriffe, mit gezogenen Schwertern hineinzustürzen, sehen sie Klytämnestra aus der mittlern Palastpforte schreiten, noch mit dem Beil bewaffnet. Agamemnon's und Kassandra's von Purpurdecken verhüllte Leichen werden sichtbar. Die Scene ist eine der furchtbar mächtigsten der tragischen Kunst. Das Genie des Dichters erscheint in seinem höchsten Glanze. Es ist ihm gelungen, die Schauer des Erhabenen über den abscheuwürdigsten der Morde, ja über die Gestalt der siegesfrechsten Mörderin auszugiessen, die mordprangend dahertritt, von Grausen leuchtend und strahlend von Entsetzen; im Blute ihres Gatten daherprunkend, wie in königlichen Purpurgewanden. Und ihre Worte! Die Anrede an den erstarrten Chor; die Leichenrede, die sie dem erschlagenen König und Gemahl hält! Die Feder schreibt sie mit Zittern und Beben nieder — die übersetzten Worte. Die Rede, wie sie aus Klytämnestra's eigenem Munde schallt, im Originaltexte, diese abschreiben ohne Zittern könnte nur eine Feder aus des Donnergottes Schwanenflügel, dessen liebkosendem Fächeln Leda das unheilvolle Ei verdankte, woraus, zugleich mit ihrer Schwester, Helena, dieser Basilisk geschlüpft. Vom Logeion herab verkündet sie Solches dem schaudernden Greisenchor[1]) (1381 ff.):

Wenn vieles sonst ich, wie die Zeit es heischte, sprach,
So scheu ich jetzt das Gegentheil zu sagen nicht.
Wie kann man anders, um den Feinden Feindliches,
Die Freunde scheinen, anzuthun, des Jammers Netz
Klug stellen, höher als ein leichter Sprung heraus?
Mir brachte den Kampf, dess ich lange schon gedacht,
Der alte Hader; doch die Zeit erst reifte ihn.
Hier steh' ich nach dem Morde, wie ich ihn erschlug;
Ich hab' es so vollendet, und bekenn' es laut,
Dass der dem Tod nicht wehren konnte noch entfliehn.
Ich schlang ein endlos weit Geweb' rings um ihn her,

1) Nach Droysen.

Gleich einem Fischnetz, falschen Glückes Prunkgewand;
Ich schlag' ihn zweimal, zweimal weherufend lässt
Er matt die Glieder sinken; als er niederliegt,
Geb' ich den dritten Schlag ihn, für des Hades Zeus,
Den Retter der Gestorbnen, frohgebotnen Dank.
So fallend hauchet er den Lebensathem aus,
Und trifft, des Blutes jähen Strahl ausröchelnd, mich
Mit einem dunklen Tropfen seines blut'gen Thau's,
Mir minder nicht zur Freude, als Zeus' Regenschau'r
Dem Acker, wenn in der Knospen Mutterschooss es schwillt.
Um solchen Ausgang dürftet ihr, ehrwürd'ge Schaar,
Wohl freudig sein, wärt ihr es; ich frohlocke laut.
Und wär' es Sitte, Spenden über Leichen auch
Zu giessen, hier wär's wohl gerecht. Und ganz gerecht
Hat er den Kelch so vieler fluchgemischten Schuld,
Den er gefüllt, heimkehrend selber auch geleert.

Chorf. Wir staunen deiner Rede, wie du zungenfrech
Noch solche Worte prahlest über dich und ihn!

Klyt. Mich prüfen wollt ihr als ein unbesonnen Weib!
Ich aber sag' euch sonder Furcht, was jeder selbst
Hier sieht — ob loben du, ob du mich tadeln willst,
Mir gilt es gleich — hier liegt Agamemnon, mein Gemahl,
Und zwar als Leichnam, dieser meiner rechten Hand,
Des gerechten Schlächters, Meisterstück! So steht es jetzt.

Erster Halbchor.
Was für ein Gift, o Weib
Kostetest du, das dir zu essen die Erd', das dir des grauen Meers
Tiefe zu trinken bot:
Dass du dir solche Wuth wecktest und Volkes Fluch?
Die du ihn fingst, die du ihn schlugst, ja dich verjagt die Stadt.

— — — — — — — — — — — — — — —

Klyt. . . . . Nun da du vernimmst
Was ich gethan, bist du ein harter Richter. Doch
Ich sag' dir, und gerüstet bin ich so zu droh'n,
In gleicher Art magst du mich, wenn du mich besiegst,
Beherrschen, aber wenn ein Gott es anders fügt,
So sollst du spät mir lernen, was verständig ist.

Zweiter Halbchor.
Stolze, wie hoch du prahlst!
Dreisteste du, wie du mir dräust! so frech von dem vergoss'nen Blut
Ras't dir der Geist noch nach.
Ueber dem Auge glänzt fett dir der Tropfen Blut,
Noch ungerächt, doch es geschieht, dass du, von Freunden baar,

Mord mit Mord noch entgeltest!

— — — — — — — — — — — — — — —

Klyt. Da liegt er todt, der mein, des Weibes, Recht zertrat,
Der Chryseiden Augenlust vor Ilion;
Todt da die Lanzenbeute, Wunderseherin,
Genossin seiner Nächte, Zukunftdeuterin.

— — — — — — — — — — — — — — —

Da liegt er todt; und sie, die einem Schwane gleich
Sich noch ein letztes Sterbelied gesungen hat,
Todt neben ihrem Liebsten; meinen Nächten ist's
Der süssen Wollust eine neue Würze mehr!

Chorf. Weh Frevlerin dir, weh Helena dir,
Du allein hast viel, gar vielen entrafft
Vor Ilion rüstiges Leben!

— — — — — — — — — — — — — — —

Wie soll ich, ach,
Mein König und Herr, wie weinen um dich,
In der Liebe zu dir wie sprechen?
Da liegst du verstrickt in der Spinne Geweb,
Todt da, gottlos du erschlagen!

— — — — — — — — — — — — — — —

Klyt. So sage doch nicht,
Ich sey Agamemnon's Gattin auch;
Denn dem Weibe des Leichnams dort an Gestalt
Nur gleich, hat den des empörenden Mahls
Alträchender, nimmer vergessener Fluch,
Des Atreus wüthender Rächer gestraft,
Hinopfernd den Mann für den Knaben!

Die Grausige schliesst ihre Wechselreden mit dem Chor, worin jedes Wort ein Axtstreich, mit der Zusicherung (1584 f.):

Ganz g'nügte mir's doch, wenn des wechselnden Mords
Wahnsinn verschwände!

Ein tief psychologischer Dichterblick in das verfinsterte Gemüth einer dämonischen Frevlerin. Die Gorgowirkung der Blutheroine wendet sich auf sie selbst und trifft ihr eigenes Innere. Der tragische Schauder fröstelt über die Seele der unverzagten Mörderin. Ihre vermeintliche Charakterstärke wankt auf dem hohlen Grunde und verräth die Zerrüttung, Zerklüftung und Unseligkeit des verbrecherischen „Heldenthums", das die schwächliche Tragik nicht heroisch genug, nicht willensfest und unerschütterlich genug aufsteifen zu können glaubt; dessen tiefe Unterhöhlung aber die wahrhaft heroische Tragik der grossen dramatischen Dichter von

einem jener plötzlichen Strahlen und jähen Blitze, mehr oder minder flüchtig, erhellen lässt, die das Gemüth des Hörers mit einem heilsamen Grausen lichten, während sie die schauervollen Abgründe der „heldischen“ Verbrecherseele in ihrer ganzen Zerrissenheit, Unterwühltheit und Selbstverdammniss beleuchten. So Aeschylos, so Shakspeare. — „Wenn des Wechselmordes Wahnsinn verschwände.“ — Sie gäbe was darum, wenn sie mit dem Blute von ihren Händen endlich nun auch das Wechselmorden in ihrem Hause abwüsche; mit ihrer Gräuelthat Alles vergeben und vergessen wäre. Auf dieses Stichwort erscheint gerade der, dem zu Gunsten es fiel: Aegisthos. Er tritt heran von „Lanzenknechten umgeben, im Königsmantel.“ Sein Triumphiren an der Leiche klingt abscheulicher, widerwärtiger, als Rabengekrächz und Hyänengeheul. Vom Dichter ein gefährliches Wagstück, mit einer Figur wie diese seine Tragödie zu krönen. Das Scheusal rühmt sich seiner Blutthat, auf Grund der Gräuel, womit sein Oheim Atreus an seinem Vater Thyestes gefrevelt. Dank dem unmessbaren Genie des Dichters wird das Wagstück zum Meisterstück, und die Schlussscene die nothwendige Spitze der Tragödie. Der zwischen Aegisthos und dem Chor entbrannte Hader athmet in die Greise, die Anwälte des Göttlichen und Heiligen, eine wunderbare Energie, und in den Zuschauer den belebenden Gedanken, dass selbst in den Schwachen das Rechtsgefühl sich wie ein Löwe aufrichtet, und mit dem Zornesmuth und dem Mark eines Löwen. Zugleich giebt der Hader der Tragödie einen stürmisch bewegten Abschluss, der das zweite Stück, die Grabesspenderinnen, ankündet, wie ein Speerwurf auf Feindes Gebiet eine Kriegserklärung bedeutet, eine Herausforderung zum Vernichtungskampfe. Der bis zum Angriff entbrannte Chor der Greise, ihre stichomythisch erglühten Trimeter sind ihrerseits Feuersignale, aber des heraneilenden Vergeltergrimms, der beflügelten Ankunft des jugendlichen Kriegers. Wie bewundernswürdig ist die Kunst des dramatischen Genies, die hier aus der stürmischen Erregung einen beruhigenden Abschluss errang, und nebenbei der Schlechtigkeit eines Elenden, wie Aegisthos, noch einen Zug von persönlichem Muthe abgewinnt, da er den Kampf annimmt. Einen Kampf freilich mit Greisen, und geschützt durch Kriegsknechte, und von Klytämnestra gedeckt, die beschwichtigend dazwischen tritt (1663 ff.):

Nimmermehr! o theure Männer, häufet nicht noch neues Weh!
Nein, auch das noch einzumähen, allzublut'ge Ernte wär's!
Nein, genug schon ist des Jammers; Blut vergiessen wollet nicht!
Geht, o Greise, geht nach Hause, eh' in Wunden ihr der That
Straf' und Reue leidet; nehmen müsst ihr diess, wie wir's gethan!
Ja wenn einem Leid zu Theil ward, haben wir dess wohl genug,
Die wir schwerste Wunden leiden durch des Dämons harten Zorn.
Diess ist mein des Weibes Meinung, wenn mir einer folgen will!

Aigisthos. Aber dass mit frecher Zunge diese mich verhöhneten
Dass sie solches Wort mir anspien, frech versuchten mit dem Gott,
Jede Mässigung vergassen, sich empörten ihrem Herrn

Chor. Einem feigen Mann zu schmeicheln, nicht Argiver Sache wär's:

Aigisthos. Doch ich denk', in künft'gen Tagen bin ich auch noch unter euch!

Chor. Nimmer, wenn es fügt der Dämon, dass Orest zurückgekehrt!

Aigisthos. Ja ich weiss Vertrieb'ne nähren sich mit solcher Hoffnung gern!

Chor. Schalte, schwelge, mach zu Schanden Fug und Recht, weil du es darfst!

Aigisthos. Glaub' mir, büssen deine Thorheit sollst du mir auf's bitterste!

Chor. Prahle keck und kühn dem Hahn gleich, wenn er bei der Henne steht!

Klyt. Achte nicht auf ihr eitel Schwätzen weiter, ich und du wir gehn,
Machen Alles uns im Hause, da wir Herr sind, wunderschön!

Die Grabspenderinnen (Choephoren). Das Grab des Agamemnon, das in diesem zweiten Drama der Trilogie Oresteia die Scene von Anfang bis Ende beherrscht, wirft über das Ganze einen düster feierlichen Schatten, der vorab das Gemüth in die trauertiefe Grundstimmung taucht, die eine solche Katastrophe heischt. Der schaudererregendste aller Vergeltungsmorde, der Muttermord, erfährt eine mildernde Dämpfung durch solche Manen-Sühne, die den schliesslichen Austrag durch ein freisprechendes Gottesurtheil schon hier vorbereitet, desselben Gottes, der, unter der schrecklichsten Strafandrohung im Unterlassungsfalle, dem Sohne das Gebot auferlegte, die Erinnyen des Vaters zu sühnen. Primas partes agit Agamemnonis umbra, „die Hauptrolle in dieser Tragödie spielt der Schatten des Agamemnon," wird treffend schon von Westrik bemerkt in seiner werthvollen kritischen Vergleichung von Aeschylos' Choephoren mit den Elektren

des Sophokles und Euripides.[1]) Westrik's Schrift sollte eine Vertheidigung des Euripides seyn gegen die Verunglimpfungen A. W. Schlegel's, in dessen bekannter Vergleichung dieser drei Tragödien [2]), die aber mehr eine Nebeneinanderstellung des Scenenverlaufs in den drei Stücken ist, als eine kritische Vergleichung. Vor Schlegel hatte schon L. Niessen eine ähnliche Paralle versucht [3]), und ein Jahr vor Westrik's Untersuchung der Schulrector am Gymn. zu Merseb., L. F. Wieck, eine Schulschrift veröffentlicht, worin zwischen Sophokles' Elektra und Aeschylos' Choephoren eine Parallele gezogen wird, die letzterem eine sehr schlechte Censur giebt. [4]) Die eingehendste und gründlichste ist die Vergleichung von Westrik; die parteiischste zu Gunsten des Sophokles, und auf Kosten des Euripides, unbeschadet der meist richtigen Ausstellungen, ist die von Schlegel, der auch bei dieser Gelegenheit nur den Parfüm, die schöngeistige Blume classischer Gelehrsamkeit kostet, wie man ein güldenes Gewürzbüchslein zierlich flüchtig an der Nase vorbeiführt. Um so ausgiebiger sind die Prisen, die der Schulrector, aus seiner beträchtlichen Klassendose von lackirtem Programmen-Kaupapier, dem Aeschylos anbietet, dem er dabei seine, des Aeschylos nämlich, im Vergleich mit Sophokles, schülerhafte Incunabeln-Tragik zu riechen giebt. Den eigentlichen Kernpunkt der Frage, den trilogischen Bau bei Aeschylos fasste keiner von ihnen in's Auge, wie doch, gegenüber den beiden Elektren, insbesondere der Elektra des Sophokles, geschehen musste, welche entschieden nicht trilogisch war, was auch A. Schöll darüber trilogisiren und tetralogisiren mochte. Einer der geistvollsten Wortführer der classischen Kunstkritik, Schneidewin, nimmt in seiner Einleitung zur Elektra darauf Bedacht, ohne jedoch die Inhalts-Parallele kritisch durchzuführen.[5]) Dass Sophokles' Elektra kein Glied einer Trilogie war, hebt auch Schneidewin hervor. Dieser wichtige Punkt wird geeigneten Ortes zur Erörterung kommen; hier beschäftigen uns zunächst die Choephoren des Aeschylos.

1) Disput. literar. de Aeschyl. Choephor. deque Electr. cum Soph. tum Eurip. Lugd. Bat. 1826. p. 151 ff. — 2) Vorl. üb. d. K. u. Lit. I, 222 ff. — 3) 17. — 4) Zwei Abhandlungen über d. Elektr. des Sophokles. Schulschrift 1825. — 5) Sophokles Elektr. V. Bd. 3. Aufl. 1858.

Das Grabmal des Agamemnon befindet sich für uns auf der Bühne. Der Uebersetzer (Droysen) giebt an: „Die Thymele in der Orchestra ist durch einen Aschenkrug als Agamemnon's Grab bezeichnet. Von der Seite der Fremde her kommen Orestes und Pylades in Wandertracht. Sie gehen zum Grabe; Orestes steigt die Stufen hinauf.“ Ausserdem ergänzte der Uebers. den argverstümmelten Prolog mit seinem Trimeter-Füllsel, so gut es ging, und geschickt genug. Orestes fleht den „Grabes-Hermes“ an: „Sey Retter, sey Mitkämpfer mir!“ Weiht den Manen des Vaters eine Trauerlocke aus seinem Haar und legt sie auf das Grabmal. „Auf der Bühne, aus der Thür der Trauerwohnung kommt der Mägde-Chor in schwarzen Kleidern und Trauerschleiern; in gleicher Mägdetracht Elektra, die letzte des Zuges.“ Orestes, in Zweifel, was der Trauerzug bedeute, ob vielleicht ein neuer Todesfall das Haus betroffen, vermuthet dann, beim Erblicken seiner Schwester Elektra, dass die Grabesspenden dem Vater gelten mögen, und zieht sich, nach einem Ausruf an Zeus: „O Zeus! gieb zu sühnen mir den Tod des Vaters, sey mir gern ein Helfer meiner That,“ mit Pylades zurück (18 ff.):

> Lass uns zurückgehn, Pylades, damit ich klar
> Erkennen könne, was bedeute dieser Zug!

Der Mädchen-Chor beginnt seinen Klaggesang, abscheuerfüllt gegen das „gottvergessene Weib,“ das, von einem Traumgesicht erschreckt, die Opferspende auf Agamemnon's Grab befahl. Doch „welche Sühne giebt es für vergossen Blut?“ (64 f.):

> Das Blut, von seiner Amme, Erde, aufgefahn,
> Gerann zum Racheblutmal, nie verfliesst es mehr. . . .

In ähnlicher Stimmung schüttet Elektra ihren rathlosen Gram aus, dass sie des Vaters Grabmal mit dem Opferguss seiner Mörder entweihen soll. „So wollt mir rathen, Theure, was ich möge thun.“ Der fromme, kindlich tiefe Trauerschmerz, dem sich der Abscheu vor der Mutter so schüchtern, man möchte sagen, so verschämt entringt, wie rührend ist er nicht! Aeschylos' Elektra, kaum erblüht zur Jungfrau und schon gramgebeugt, wie holdselig ist dieses Mädchenleid um den Vater, und wie herzbewegend dieser bange Schauder vor der Mutter! Bei Sophokles' Elektra

mischt sich vielleicht schon der Kummer eines altelnden Mädchens in ihren heroischen Schmerz:

> „Ich ohne Kind, ohne Gatten, elend,
> Trage, von Thränen genetzt, den beständigen
> Jammer des Trauergeschicks.“ . . .

So klagt sie bei Sophokles (165 ff.), und lenkt schier alle Theilnahme von Vater und Bruder auf ihr Unglück, ihr wehvolles Geschick, wie sie, als Hauptperson in der nichttrilogischen Einzeltragödie, auch nicht anders darf. Und Euripides' verheirathete Elektra gar! Verheirathet an einen Bauersmann, bettelarm, der nichts zu beissen und zu brocken hat. Auch verheirathet sie sich am Schluss, und Angesichts der noch warmen Leiche ihrer ermordeten Mutter, zum zweiten Mal, nun aber standesgemäss: mit Pylades. Die Partie bringen ihre zwei Vettern, oder Zwillings-Onkel, die Dioskuren, zu Wege, welche eigens zu dem Zweck erschienen sind. Elektra's erster Mann, der Ackerbauer, der inzwischen, wie man zu sagen pflegt, in die Wicken gegangen und spurlos verschwunden ist, wird wohl, falls er wieder zum Vorschein kommt, sich in den Handel zu finden wissen, gegen die Leibrente, die ihm, als Abstandsgeld, die Dioskuren, von ihrem Wolkenthron herab, in contumaciam zusichern. Eine solche Elektra hat derselbe Tragiker dichten können, den Aristoteles den „Tragischsten“ von Allen nannte, und dem auch wirklich ganz vortreffliche Sachen, herrliche Scenen, einzelne wunderschöne Acte, ja ausnahmsweise einmal ein kunstgerechtes ganzes Stück gelungen, wie seines Ortes erhellen wird. Was uns jedoch nicht hindert, es schon hier mit Aristophanes zu halten, der bekanntlich dem Aeschylos den Thron der Tragödie zuerkennt, den er zeitweise, im Falle von Abwesenheit, dem Sophokles einräumen mag, den aber selbst dieser dem Aeschylos, wenn er anwesend, überlassen muss, und den auch der Dichter der Orestie, unseres Erachtens, in Bezug auf die Choephoren behauptet, die, trotz allen blendenden Schönheiten der Sophokleischen Elektra, unverdunkelt bleiben. Wir können uns nicht versagen, einige der Wechselverse herzusetzen, worin sich die anmuthige Bekümmerniss der Aeschylischen Elektra ausspricht, mit welcher sie von dem Mädchenchor Rath für ihr Verhalten erbittet (106 ff.):

Elektra. So sag' mir, wie wohl ehrtest du des Vaters Gruft?
Chorf. Zur Spende segne, die ihm treu ergeben sind.
Elektra. Wen aber von den Seinen darf ich nennen so?
Chorf. Zuerst dich selbst und jeden, der Aigisthos hasst.
Elektra. Für mich und dich denn sag' den Segen ich zuerst?
Chorf. Vergiss Orest nicht, weilt er auch im fremden Land.
Elektra. Vor allem; du gemahnst mich an das Theuerste!
Chorf. Und dann den Thätern, wann du an den Mord gedenkst —
Elektra. Was dann? belehr' mich, sag' es mir, ich weiss es nicht!
Chorf. Sag' ihnen, kommen werd' ein Gott einst oder Mensch —
Elektra. Meinst du, der sie richten, oder der ihn rächen wird?
Chorf. Du sprich es einfach: der den Mord mit Mord vergilt!
El. Doch ist es fromm auch, von den Göttern das zu flehn?

Bewundernswürdig! Diese Mädchenfrage, in einer solchen Situation, von Agamemnon's Tochter — die christliche Tragik, die hochromantische mit einbegriffen, hat keine schönere, mädchenhaftere, schamselig süssere Schmerzensfrage aufzuweisen. Offen gestanden, dieser eine Vers scheint uns dem Herrlichsten, was Sophokles' Elektra in so hinreissenden Klagegüssen ausströmt, das Gleichgewicht zu halten, besonders wenn man das „Triff doppelt" (παῖσον — διπλῆν) mit auf die Wagschale legt, das sie dem Orestes, beim Ermorden der Mutter, zuruft.

Nach Opfergebet, Spende und Chorgesang erblickt unsere Elektra die abgeschnittene und geweihte Locke, die an Farbe ganz ihrem Haare gleicht. Sie und der Chor wissen das Wunder nicht zu deuten. Eines der Mädchen meint: „Wär's von Orestes selber ein Geschenk?" Doch „wie hätte der hierher zu kommen sich gewagt?" Darauf Elektra (179 f.): „Gesandt dem Vater hat er seiner Locke Gruss!" — „Was du gesagt," entgegnet die Chorführerin, „nicht minder wein' ich drum." . . . „Auch meinen Wimpern," bricht Elektra in heisse Klagen aus, „entstürzt unsäglicher Thränen bittrer Strom." Von der Mutter kann die Locke nicht geweiht seyn, „die stiefmütterlich und gottvergessen ihren Kindern ist gesinnt" (190 ff.):

Und wieder, dass ich freudig soll gestehn, als sey
Mir diess ein Kleinod von dem Liebsten auf der Welt,
Sey von Orestes — nein mich täuscht der eigne Wunsch!
Ach! dass freundlich sie mir sprechen könnte, botengleich,
Damit der Zweifel nicht mich jagte her und hin!

Dann erschaut sie die „Tritte":

Von gleichen Füssen, ähnlich ganz den meinigen. . . .
Zusammentreffen sie genau mit meinem Fuss! —
Angst übermannt mich; aller Sinn ist mir verrückt!

Ueber dieses Erkennungszeichen macht sich Euripides lustig. Und wo? In seiner Elektra! (v. 524). Der Grammatiker Didymos fand zuerst die spöttische Anspielung heraus. Er hat leicht sich darüber lustig machen, der Euripides, ein Meister in Erkennungszeichen, wie er! Als solcher sogar von Aristoteles anerkannt, der grosse Stücke von einer guten Erkennung hält. Die Stirnnarbe, woran Euripides seine Elektra den Orestes erkennen lässt, nun die mag ein besseres Erkennungsmerkmal abgeben, als Aeschylos' „Fusstapfe." Indessen bleibt letztere doch die Fusstapfe eines Riesen, in die der Pygmäenfuss seines spöttischen Nachtreters hundertmal hineingeht, und sie doch nicht ausfüllt, stäke der Fuss auch in dem tragischsten aller tragischen Stiefel. Das überquellende Mädchenherz, noch ganz taumelselig über die Aehnlichkeit der Haarlocke, ist es denn so etwas Unnatürliches, dass es nun in einem zweiten, noch so geringfügigen, jedem andern kindisch und thöricht erscheinenden Spurzeichen die volle Gewissheit von der Gegenwart des heissersehnten Bruders erkennt?

Orestes tritt nun bei dem trilogischen Tragiker gradvor. Nichts von Erkennungsrührungen, Schwelgen in Entzücken und Seligkeiten, wo ein Muttermord in der Luft schwebt. Aeschylos' Orestes tritt vor die Schwester hin und sagt (215 ff.):

Ich bin es, such dir keinen, der dir theurer ist!
Elektra (zitternd vor Wonne und Schreck):
Du betrügst mich, Fremdling, du umgarnest mich mit List.
— — — — — — — — — — — — — — —
Und lachen willst du über mich und meinen Gram!
Orestes. Auch über mich und meinen Gram, wenn über dich!

Ihr Herzleid, ihr Trauergeschick, das heilige Rachewerk — bedarf es da noch eines Pädagogen, wie bei Sophokles, um das Uebermaass ihrer Freudenausbrüche zu dämmen? Ja müssen die geschwisterlichen Herzen, in Gram und Kummer schwimmend, nicht auch die Wonne des Wiedersehens in die Tiefe ihrer Betrübniss tauchen? Ein anderer genievoller, aus dem Innersten geschöpfter Zug ist Orestes' liebreich wehmüthige Frage an die noch immer zweifelnde Schwester (223 ff.):

Da du mich selbst siehst, jetzt erkennest du mich nicht;
Und da du diese Locke sahst des Trauerhaars,
Die Locke deines Bruders, deinem Haupte gleich,
Und deinen Fuss einfügend maassest meine Spur,
Da flogst du hoch auf, und du meintest mich zu sehn!
Sieh, diese Locke lag an diesem Schnitt des Haars,
Sieh dies Gewand an, deiner eignen Hände Werk,
Des Weberschiffleins Marken hier, der Thiere Bild.

Ist Euripides' Narbe noch nicht zufrieden gestellt? Und muss sich Sophokles' Pädagogos nicht selbst für überflüssig vorkommen, wenn er den Orest des Aeschylos die beim Erkennen des Gewandes von heller Freude übermannte Schwester bedeuten hört (231):

Sey ruhig, gieb die Vorsicht nicht der Freude preis!

Anders freilich bei Sophokles. Da war es hohe Zeit, dass der Pädagog dazwischen trat. Die Scene hätte sonst den beiden Geschwistern verderblich werden müssen, so hinreissend schön ist sie, so entzückend schön. Nachdem Orestes seine Schwester, wegen des vermeintlichen Aschenkruges, bedeutet, ruft Sophokles' Elektra (1222 ff.):

„So lebt er wirklich?
Orestes. Wenn denn Ich am Leben bin.
Elektra. Und Du — du bist es?
Orestes (zeigt ihr einen Siegelring).
Siehe meinen Siegelring
Vom Vater, und erkenn' es, ob ich Wahrheit sprach.
Elektra (mit einem Blick auf den Siegelring)
O theurste Strahlen!
Orestes. Die „theuersten,“ ich bekenn' es mit.
Elektra (ihn umarmend)
O Stimme, kamst du?
Orestes. Nirgend sonst wo frage mehr!
Elektra. Dich, dich umfang' ich?
Orestes. O zukünftig immer so!
Elektra (zum Chor)
Ihr Bürgerinnen, Frauen, o Geliebteste,
Da seht Orestes! Eine List nur war's, „er sey
Gestorben,“ — nun ist er gerettet durch die List.

Zum Chor, mit überwältigender Freude: das konnte nur laut gesprochen werden, mit heller Stimme. Und dicht vor dem Palast! Schon sieht man sich zitternd nach dem Pädagogen um. Thut es doch Orest (Soph. El. 1232 ff.):

Elektra (zu Orestes):
O! O! du Sohn,
Du Sohn des Vaters, des mir Geliebtesten,
Du bist endlich da,
Du nahtest, fandest, sahest, die du dir ersehnt!
Orestes. Da bin ich. Aber stille sey und warte noch!
Elektra. Was ist noch?
Orestes. Zu schweigen frommt uns, dass nicht wer da drinnen hört.
Elektra. O nein, bei Artemis, der ewigen Jungfrau,
Nicht werth acht' ich das der Furcht, nimmermehr . . .

Orestes hat Mühe, ihr überquellendes Herz zu beschwichtigen, das noch über drei Seiten sich ergiesst; die herrlichsten Freudenergüsse, womit ein geschwisterliches Wiedersehen jemals die Bühne erfüllte — nur dass Orestes auf Kohlen steht, und der Pädagog längst schon da seyn müsste. Orestes bittet flehentlich (Soph. Electr. 1288.):

„Doch nun die überschwenglich vielen Worte lass" . . .

Umsonst. Elektra's eben noch vor Leid und Jammer erschüttertes Herz, plötzlich von diesem unverhofften Wiedersehen ihres todtbeweinten Bruders, wie von einem Wonnerausch, erfasst, jauchzt seine Jubelhymne aus, hell wie eine Nachtigall. Ihr Entzücken geht mit ihrer Trauer, ihrem Elend, ihrer Rache durch. Noch eine Seite lang kann sich ihre Seligkeit nicht sättigen an dem Wiederbesitze des Theuern. Da hört man Schritte nahen aus dem Palast (Electr. 1322f.):

Orestes. Zu schweigen rath' ich; denn zum Thore hör' ich wen
Von drinnen" . . . .

Glücklicher Weise ist es der Pädagog, der, ganz ausser sich, ruft und mit Recht:

„Ihr unbesonnen Allerunverständigsten!" . . . .

Die Scene, in abstracto ein Meisterstück von schwesterlicher „namenloser" Fidelio-„Freude", von griechisch-edelster Gefühlsüberschwenglichkeit; ein Prototyp und Ideal von antiker lyrisch-dramatischer Sentimentalität und zugleich das glänzendste Zeugniss eines schönseelischen Dichtergemüths: aber unmittelbar vor einem Muttermorde, an der Palastschwelle, die jeden Augen-

blick der verabscheute Mörder ihres Vaters betreten kann — eine fragliche, eine bedenkliche und, in Erwägung der hohen Kunst des Dichters, eine verwunderliche Scene.

Aeschylos' Elektra, so wie sie das von ihr gewirkte Gewand des Orestes erkennt, steht da, eine lichte Freudenflamme, die aber gleich, noch eh' ihr Entzücken zu Worte kommt, Orestes beschwichtigend dämpft. Und wenn sie dann das Wort nimmt (234 f.):

> O letzte, liebste Sorge für des Vaters Haus,
> Beweinte Sehnsucht nach der Rettung letztem Reis! . . .

fühlt man ihren Lauten das Verhaltene, Gepresste, an, das Innewerden des Momentes, das der Wink des Bruders geweckt, die durch ihre Lage zurückgedrängte Kundgebung der Freude kann nur der Rührung und dem Mitleid zu gute kommen und die Weihe der trauervollen Stunde erhöhen. Auf ihren Worten ruht das gedämpfte Entzücken, wie ein trüber Duft; die kummervolle Stimmung auf ihrer Seelenwonne, wie „ein schwarzer Flor auf dem Rosenstrauch." Das männische Mädchen, die Elektra des Sophokles, reisst mit verwegener, rücksichtsloser Hand diesen Flor in Stücke. Sie verläugnet auch in der Freude ihren Charakter nicht, das ist wahr; aber sie verläugnet das Hauptmotiv der Tragödie, deren Grundstimmung und tragische Idee. Ein Mädchen, das ihre Gewande vom Leibe reisst, kann wunderbare Schönheiten zum Vorschein bringen, die aber, verhüllt, doch noch schöner wären. Aehnlich ist es mit Schönheiten der Seele, die ein zartes keusches Mädchengemüth niemals ganz aufdeckt, und vollends in einer Tragödie nicht, wo es die Situation verbietet. Wenn Sophokles' Elektra, auf Orest's Ermahnung: „Zu schweigen frommt uns, dass nicht wer da drinnen hört", scheu- und schrankenlos in ihrer Freude ruft (Elektr. 1239 ff.):

> „O nein, bei Artemis, der ewigen Jungfrau,
> Nicht werth acht' ich das der Furcht, nimmermehr . . .

setzt sie damit nicht alle Rücksicht auf den eigentlichen Zweck dieser Tragödie aus den Augen? Wirft sie nicht gleichsam alle Scham vor ihres Bruders heilig furchtbarer Mission, vor den Manen ihres Vaters von sich, zügellos entfesselt zu einer Mänade des Freudentaumels, des Entzückungs-Wahnsinns? Einer der

wesentlichsten Unterschiede zwischen Aeschylos' und Sophokles' Charakteristik besteht auch darin, dass Aeschylos' Charaktere, die ganz so psychologisch wahr und seelentief, wie die des Sophokles, gezeichnet sind, wenn auch nicht mit so reichen Strichen individualisirt, mit so feinem Miniaturpinsel verschmolzen, und nicht mit dieser dialektisch ironischen Kunst ausgeführt — dass Aeschylos' Charaktere dafür durchhin, ähnlich wie bei Shakspeare, von der Grundstimmung ihrer tragischen Missions-Idee erfüllt sind; während diese bei Sophokles nicht selten hinter die subjectiven, auf feine Herausarbeitung psychologischer Charaktermomente abzielenden Kunstintentionen zurücktritt. So weicht Aeschylos' Orestes, in der Erkennungsscene, in keinem Wort aus dem Lothe seiner tragischen, vom Gotte selbst gestellten und schliesslich auch vertretenen Aufgabe. Wie vom Sturm die Fluth, schwillt seine Rede vom Hauche seines gotterfüllten Pathos, unhemmbar und unaufhaltsam hinstrebend nach dem furchtbaren Ziele seiner Sendung. Bei Sophokles scheint uns schon die Wahl der Elektra zur Hauptfigur ein Verstoss gegen den Grundzweck dieser Tragödie, den Muttermord, welcher, bei aller zugestandenen Verschiedenheit der Compositions-Absichten, für beide Dichter Hauptmotiv blieb, mithin das tragische Interesse ausschliesslich in Anspruch nehmen musste, und mit keiner noch so schönen und kunstmeisterlichen Verherrlichung eines Mädchencharakters theilen, oder gar von diesem verdunkelt werden durfte. Das will uns hier ein Kunstgebot scheinen, gleichviel ob die Tragödie trilogisch angelegt ist oder nicht. Der kommatische Dreigesang bei Aeschylos, zwischen Elektra, Orestes und dem Chor, wie regt er nicht das Innerste auf; wie schürt er gleichsam und nährt die Stimmungsgluth zur bevorstehenden Katastrophe (303—476). Der Raum verbietet, den ganzen über allen Ausdruck wunderwürdigen und ergreifenden Dreigesang mitzutheilen. Doch geben ein paar Verse schon eine Ahnung von dem tragischen Ton und Stimmungsgehalt, der darin herrscht und das Gemüth bestürmt:

Orestes. Ich rufe dich, Vater, sey den Deinen nah!
Elektra. Mit ruf' ich dich, Vater, bitterweinend dich!
Chor. Wir allzumal stimmen lauten Rufes ein!
Erhör' uns, steig an's Licht empor,
Wider die Feinde hilf du!

Orestes. So kämpfe Macht gegen Macht, Recht gegen Recht!
Elektra. O Götter, jetzt endet unser Recht gerecht! . . .

Dann der stichomythische Wechselanruf beider Geschwister (487 ff.):

Orestes. O Gaia, send mir meinen Vater, den Kampf zu schauen!
Elektra. O Persephassa, du gewähr' uns frohen Sieg!
Orestes. Gedenk' des Bades, Vater, drin du umgebracht!
Elektra. Gedenk' des Garnes, drin du eingefangen wardst!
Orestes. In eisenlosen Banden, Vater, schlug man dich!
Elektra. Schmachvoll in listig umgeschlungnem Prunkgewirk.
Orest. Wirst du nicht wach, o Vater, über solche Schmach?
Elektra. Hebst nicht empor, mein Vater, dein geliebtes Haupt?

Das stimmt anders zur Katastrophe als Schwelgen in Schwesterwonne. Orestes ordnet das Verhalten des Chors und Elektra's bei seinem Vorhaben an (577 ff.):

Du aber, Schwester, wach im Hause musst du seyn,
Dass alles das mir gut zusammentreffen mag;
Auch euch ermahn' und bitt' ich, wahret euren Mund,
Schweigt, wo es noth ist, sprechet, was sich ziemt und frommt!
Das andre lass ich diesem Gott befohlen seyn,
Der diesen Blutkampf meines Schwertes mir gebeut.

Der Chor bleibt allein und schliesst den Act mit einem Stasimon, worin die schändlichsten, von Frauen an Söhnen, Vätern und Gatten begangenen Verbrechen genannt werden, alle von Klytämnestra's mit ihrem „Lustbuhlen" verübter Schauderthat verdunkelt. Orestes kommt mit Pylades und einigen Begleitern, als Wanderer aus Phokis gekleidet. Orestes lässt durch den Thürwart Jemand aus dem Palast herbeirufen, an den er eine Meldung bestellen könne (661 f.):

Es komme jemand, der Gewalt hier hat, die Frau
Etwa des Hauses, doch der Mann ist schicklicher.

Klytämnestra erscheint mit Elektra in Begleitung von Dienerinnen. Orestes, als Kind aus dem Hause entfernt, bleibt der Mutter unerkannt. Er meldet den Tod des Orestes. Elektra bricht in verstellte Klagen aus. Unserem Gefühle nach, ein Missklang in einer solchen Tragödie; aber auch das einzige Beispiel vielleicht, wo bei Aeschylos einer tragischen Situation etwas Menschliches

begegnet. Geheuchelter Schmerz steht weder Melpomenen, noch einer Aeschylischen Elektra zu Gesicht. Diesen Fehler hat Sophokles vermieden, und wie glänzend! durch die mit Recht berühmte und hochgepriesene Trauerklage über dem vermeinten Aschenkruge, eine der rührend schönsten der tragischen Bühne. Der Fehler scheint in der Scenenfolge begründet. Zugegen musste Elektra bei der Meldung seyn, und konnte dann, da hier die Erkennungsscene nothwendig und kunstgemäss vorhergehen musste, sich auch nicht anders als so verhalten. In Bezug auf die heuchlerische Gattenmörderin erscheint nicht blos die Täuschung tragisch gerechtfertigt, ja geboten: auch die verstellten Thränen gebühren ihr, und dürfen als Opferguss gleichsam gelten, der Nemesis geweiht. Nur durfte diese rührend holde, tragisch naive Elektra sie nicht zu vergiessen scheinen. Bei Sophokles kommt nach der Erkennungs-Scene die Mutter nicht mehr auf die Bühne, und, dem Aegisthos gegenüber, der nach der Ermordung Klytämnestra's auftritt, kann Sophokles' Elektra, in ihrer ironisch schneidenden Verstellung, ihre Freude nicht bemeistern, durchaus ihrem Charakter gemäss, so dass Aegisthos, dem dies Bezeigen zu dem Tod des Bruders nicht zu stimmen scheint, befremdet fragt (Electr. 1446.):

> „Du sprichst ja recht zur Freude, nicht gewöhnlich so
> (ἦ πολλὰ χαίρειν εἶπας οὐκ εἰωθότως).

Um welchen Preis Sophokles die Verlegung der Erkennungsscene erkaufte, haben wir angedeutet, und wird noch klarer bei der Besprechung seiner Elektra hervortreten. Er hat, unseres Dafürhaltens, Wesentliches Scheinbarem geopfert; Aeschylos umgekehrt.

Klytämnestra verhehlt ihre Freude über die Nachricht von Orestes' Tod, und empfiehlt die Fremden einem Diener zu gastlicher Aufnahme. Nach einem kurzen Gebet des allein gebliebenen Chors für einen glücklichen Ausgang von Orestes' Vorhaben, tritt dessen Amme, Kilissa, auf; keine überflüssige Figur, wie es scheinen könnte. Nicht bloss desshalb nicht überflüssig, weil sie, in Klytämnestra's Auftrag, den Aegisthos zum Empfange der Todesnachricht herbeirufen soll. Eine Amme ist keine gleichgültige Person, wo es gilt, ein Rührungs- und Mitleidsmoment mehr für den Helden einer so schrecklichen That, unmittelbar

vor derselben, in's Spiel zu bringen. Wie Orestes' treue Amme, Laodamia, bei Stesichoros von Himera[1]) der Amme, Arsinoe, zum Vorbilde dienen mochte, welche, bei Pindar[2]), den kleinen Orestes den mit seines Vaters Blut befleckten Händen der Mutter entzieht; und wie Arsinoe wieder die Musteramme zu Aeschylos' Kilissa abgeben mochte: so darf diese ihrerseits für die Urahnin und vorbildliche Amtsgenossin von Shakspeare's berühmter Julia-Amme betrachtet werden. Aeschylos' Kilissa hat vor Julia's Amme, wenn just keine geringere Redseligkeit, so doch eine grössere sittliche Würde voraus, die Peter jener Amme vergebens mit dem Fächer zuweht. Dass Kilissa gerade nach Aegisth ausgeschickt wird, scheint uns doppelt zweckmässig ersonnen. Eine Amme hat weit schärfere Erkennungsaugen, als die beste Mutter, geschweige als die schlechteste. Noch hat sie ihren Orestes nicht gesehen; blos gehört von seinem Tod. Ausserdem verband der Dichter mit ihrer Entfernung zugleich den Nemesiswink, dass Orestes' getreue und liebevolle Wärterin, unbewusst und ungeahnt, ihm den Mörder seines Vaters an's Messer liefert.

Nun lässt der wieder allein gebliebene Chor sein Gebet an die Götter in vollen Wogen strömen. Aegisthos kommt herbeigerannt, unbegleitet vor freudiger Hast, und eilt nach wenigen Worten in den Palast. Noch ein kurzes Stossgebet des Chors, und man hört Aegisthos hinter der Scene Ach und Weh rufen. Ein Knecht stürzt mit Mordgeschrei aus dem Palast, pocht an die Thür des Frauenhauses: „Schliesset, brecht die Riegel auf im Weiberhause!" Wiederholtes Pochen. Die Embryo-Scene zu der Schlussscene des zweiten Actes von Macbeth, nach Dunkan's Ermordung. Klytämnestra eilt hervor (885 ff.):

Klyt. Was ist geschehen, sprich! welch Geschrei tobst du in's Haus?
Knecht. Die Todten, sag' ich, morden die Lebendigen!
Klyt. Weh mir! Im Räthsel auch versteh' dein Wort ich wohl!
List fänget uns jetzt, gleich wie wir einst mordeten!
Mein altes Mordbeil gieb mir eilig jetzt hervor;
Lass sehen, ob wir siegen werden, ob besiegt!
Dahin gekommen ist es nun in meinem Leid!

Orestes tritt mit Pylades aus dem Palast. Die Thüren bleiben offen, so dass Aegisthos' Leiche sichtbar wird

1) Bergk, Lyr. p. 739. — 2) Pyth. XI.

Orestes. Ich suche dich auch! Er erhielt sein volles Theil!
Klyt. Weh mir! erschlagen, du Aigisthos' theure Kraft?
Orestes. Du liebst den Mann? so liege denn in einem Grab
Mit ihm; verrath' du doch den Todten nimmermehr!
Klyt. Halt ein, o Sohn! nein, scheue diese Brust, o Kind,
Die Mutterbrust, an welcher du einschlummernd oft
Mit deinen Lippen sogst die süsse Muttermilch!
Orestes. Was thu' ich, Pylades! scheu' ich meiner Mutter Blut?
Pylades. Wo bleiben dann die andren Gottverheissungen
Des Pythotempels, wo der eignen Eide Band?
Hab' alle lieber, als die Götter dir zu Feind! . . . .

Das einzige Mal, wo Pylades spricht. Mit welcher Kunstsicherheit wieder hat der grosse Tragiker ihm an dieser Stelle gerade die Lippen aufgeschlossen. Orestes' Schwanken, die Mahnung an den Gottbefehl und die geschworene Rache: ist es nicht, als höre man des Gottes Orakelgebot selber aus dem Munde des Freundes schallen? Orestes gebietet der Mutter, in's Haus zu treten (904 ff.):

Orestes. So folg' mir —
Im Leben war vor meinem Vater Der dir werth,
Du sollst im Tod auch bei ihm schlafen; denn du liebst
Den Menschen; den du lieben musstest, hassest du!
Klyt. Ich zog dich gross, Kind, altern mit dir will ich auch!
Orestes. Du mit mir wohnen, meines Vaters Mörderin?
Klyt. Es ist die Moira, liebes Kind, all' dessen Schuld!
Orestes. So hat die Moira auch verschuldet diesen Mord!
Klyt. O Sohn, und scheust du deiner Mutter Flüche nicht?
Orestes. Die du mich gebarst, verstossen hast du mich in's Weh!
Klyt. Dich nicht verstossen hab' ich in des Freundes Haus!
Orestes. Zwiefach verkauft ward ich, des freien Vaters Sohn!
Klyt. Wo ist der Kaufpreis, den ich je für dich empfing?
Orestes. Die Scham verbeut mir, auszusprechen deinen Schimpf!
Klyt. O nein! doch sag' auch, was gethan dein Vater hat!
Orestes. Wenn du daheim bliebst, richte nicht mit dem, der kämpft! . . .
Klyt. — So willst du mich umbringen, deine Mutter, Sohn!
Orestes. Mit Nichten ich; nein du ermordest selbst dich selbst!
Klyt. Du! vor der Mutter grimmen Hunden hüte dich!
Orestes. Die meines Vaters, lass' ich dich, wie meid' ich die?
Klyt. So wein' ich lebend an dem Grabe denn umsonst?
Orestes. Des Vaters Schicksal stürmet auf dich diesen Tod!

Klyt. Weh' diesen Drachen, den ich geboren und genährt!
So hat die Furcht vor meinem Traum sich wahr erzeigt.[1])
Orestes. Du erschlugst, den du nicht musstest; gleiches leide jetzt!

Er folgt ihr in den Palast. Dieser stichomythische Wortwechsel ist von Einigen als grell und verletzend getadelt worden; mit grossem Missverstand, wie uns bedünkt. Die That ist das Entsetzliche. Die raschwechselnden Verszeilen fassen nur die Rechtfertigungsgründe in schlagender Kürze zusammen, und mit der höchsten dramatischen Schlagkraft, Pfeil auf Pfeil, wie von Apollon's Bogen abgeschnellt. Sie können auf das Gemüth des Hörers nur überzeugend und rachegebieterisch wirken. — Der Chor stimmt eine Dankeshymne an: „Wieder erscheint Licht!" nachdem er die Vergeltungsfolge mit mahnungsvollem Rückblick überschaut (935 ff.):

Des Bluts Rächerin den Priamiden kam die strafwilde Poina;
Das Blut rächend kam in Agamemnons Haus
Ein Löwenpaar, ein Arespaar . . .

Und schliesst den jauchzenden Lobpreis mit dem Dankesrufe:

Jauchzet, o jauchzet laut, dass das erlauchte Haus
Rein der Beschimpfung ward . . . .
Und Hand angelegt hat in dem Kampf des Zeus
Wahrhaftes Kind! Gerechtigkeit (δίκαν)
Rufen wir Menschen sie . . .
— — — — — — — — — — — — —
Die Gottheit überwindet! . . .

Aber o Grausen! Orestes kehrt mit bluttriefenden Händen zurück aus der königlichen Pforte. In Gegenwart der sichtbar gewordenen Leichen breitet er den Netzmantel vor dem Chor aus, worein verwickelt sein Vater erschlagen worden (972 ff.):

Da seht ihr dieses Landes Doppeltyrannei,
Die Vatermörder, die Zerstörer meines Stamm's! . . .
Ihr aber alle, dieser Leiden Zeugen, seht

---

1) Bei Droysen spricht Orest den Vers: Ἡ κάρτα μάντις οὐ 'ξ ὀνειράτων φόβος. Die meisten Ausgaben legen ihn aber, und, wie uns scheint, mit besserem Verständniss, der Klytämnestra in den Mund. U. a. auch die Ausg. von J. C. de Pauw. (1745) c. not. Robert. Turneb. H. Steph. et G. Canter., die uns vorliegt.

> Diess Truggewirk an, meines armen Vaters Garn,
> Die Fessel seiner Hände, seiner Füsse Zwang!
> Spannt ihr es weit aus, zeigt im Kreise rings umher
> Des Helden Fangnetz, dass es sehn der Vater mag. . . .

Doch fühlt er schon sein Inneres schaudern:

> Nun preis' ich mich, nun jammr' ich laut auf, hier zu stehn
> Und anzureden meines Vaters Mordgespinnst;
> Es quält mich meine That, mein Leid, all mein Geschlecht,
> Mit dieses Sieges reicher Schuld verflucht zu seyn!

Nicht bereut er den Sühnemord:

> Die eigne Mutter schlug ich todt mit Fug und Recht,
> Die Gottverhasste, mir um Vatermord verflucht. . . .

Doch wäscht die Blutschuld selbst des Gottes Spruch nicht ab, zu dessen Heiligthum er nun bittend pilgert. Er will:

> Mit diesem Oelzweig, diesem Kranze, bittend ziehn
> Zum Licht der Flamme, die die ew'ge wird genannt
> Verwandter Blutschuld zu entfliehn. . . . .

Der Chor spricht ihm Tröstung zu:

> Du thatest es schön so . . . . .
> Du gabst der Freiheit unsre Stadt zurück,
> Da beide Drachen mächtig du zu Boden schlugst!

Orestes. Ach!
Getreue Frauen, seht sie dort, Gorgonen gleich
Die faltig schwarzverhüllten, haardurchflochtenen
Mit dichten Schlangen; bleiben nicht mehr kann ich hie!
Chorführerin. Was für ein Wahnbild, du des Vaters liebstes Kind,
Scheucht dich empor? bleib', fürchte nichts, Siegreicher du!
Orestes. Nicht ist's ein Wahnbild, was mich dräuend dort entsetzt,
Nein, meiner Mutter wuthempörte Hunde sind's!
Chorf. 's ist frisches Blut dir, Kind, an deinen Händen noch,
Daraus Verwirrung deinen Geist dir überfüllt.
Orestes. O Fürst Apollon! wuchernd mehrt sich ihre Schaar!
Aus ihren Augen triefen sie grausenhaftes Blut!
Chorf. Es giebt Entsühnung! Wenn du Loxias berührst,
So wird er huldreich dieser Qualen dich befrein!
Orestes. Ihr freilich seht sie nicht; ich aber sehe sie!
Mich jagt's von hinnen! Bleiben nicht mehr kann ich hie! —

Chorf. . . . .

. . . . Nenn' Heiland ich
Nenn' Mörder ich ihn?
Wo endet es je? wo findet noch Ruh
Die besänftigte Macht des Verderbens?
(Der Vorhang hebt sich.)

Und mit Bezug auf diese Tragödie sagt ein Literarhistoriker, und einer der einsichtsvollsten, gelehrtesten, urtheilkräftigsten, dessen Aussprüche eine kantig entschiedene Bestimmtheit auszeichnet, von welcher keine Berufung stattfindet — sagt Bernhardy:[1]) „Den Dichter des Agamemnon hat man Mühe wieder zu erkennen." Wir haben ihn — mit aller Deferenz gesagt — wir haben den Dichter des Agamemnon auch in den Choephoren, und auf den ersten Blick erkannt. „Es ist schwer im Angesicht der Elektra" (von Sophokles) „gegen unsern Dichter gerecht zu seyn." Ohne unbescheiden seyn zu wollen — uns kam das Gerechtseyn nicht so sauer an. Wir fanden es selbst im Angesicht von Sophokles' Elektra nicht gar so verzweifelt schwer. „Denn die trilogische Stellung des Stücks setzt ihn in Nachtheil." Merkwürdig! Uns hat sich das baare Gegentheil ergeben: die Vortheile gerade, die Aeschylos aus dieser trilogischen Stellung zog. Noch schlimmer wo möglich kommen die Choephoren bei dem grossen Philologen G. Hermann weg.[2]) Ihr dramatischer Werth ist in seinen Augen null. Er schlägt ihn so gering an, ut tota fabula lyricam spiret: „Eitel Lyrik der ganze Prass." Wenn das grüne Holz der classischen Kunstkritik so urtheilt, wie erst das trockene? Unser Merseburger Schulrector z. B., C. F. Wieck. Wie springt der gar mit dem Dichter der Choephoren um! wie mit einem Tertianer, der papierene Ohren verdient. „Aeschylos wusste sich noch nicht wahrhaft zu rathen"; verstände nichts von Muttermord; sein Orestes sey ein „Zwitterwesen", weil ihn ein Schwanken überkommt vor der Ermordung seiner Mutter. Sophokles' Orestes, der ohne Weiteres über die Mutter herfalle und sie abschlachte, das sey der Muttermörder, wie ihn Wieck's Herz begehrt. Darauf hin giebt denn auch der in der classischen Schulkritik so trefflich beschlagene Rector-Dramaturg dem Sophokles die ausge-

1) A. a. O. S. 241. — 2) Opusc. II, p. 311.

zeichnete Censur: er habe den Mord der Klytämnestra „mit grösserer Zartheit“ behandelt, als der Aeschylos, dessen Orestes gar keinen Charakter hat, vielmehr „etwas von der Schwachheit des Hamlet an sich zu tragen scheint.“ So ein Schulprogrammen-Orestes hat gut stark seyn, unbeschadet seiner kritischen Hamlet-Schwäche. Denn ein solcher zieht seine Stärke, wie der starke Simson, aus seinen Zöpfen. O Fürst Apollon! — könnte der Sohn des Euphorion, wie sein Orestes rufen — bei der Schildkröte, die Prometheus' Adler, aus Rache, mir auf den Scheitel fallen liess; bei dieser ersten kritisch commentirten Schulausgabe, die mir den Kopf gewaschen, die aber doch wenigstens in kostbare Deckelschalen von Schildpatt, nicht in Kalbs- oder Schweinsleder gebunden war, und die einzige, die, aus den Fängen eines Adlers niederstürzend, mir unsterbliche Löcher in den Kopf schlug — bei dieser Schildkröte, o Fürst Apollon! erhöre mein Flehen! Gleichwie du die „ergrauten Mädchen, greise Kinder, welche nie der Götter einer, nie ein Mensch noch Thier umarmt“, wie die Erinnyen du, „die Hunde der Klytämnestra“, aus deinem Heiligthume scheuchtest: so, Pythischer Gott! so jage du auch meine Flucherinnyen mit hölzernen Schlangen in den Zopfperücken und Pechfackeln, die mehr Dampf als Licht verbreiten, in den Händen, jage du auch meine, statt Blutschaum Dinte geifernden Furien — meine, ich sage nicht, Hunde, aber Schulfüchse zum Tempel hinaus!

Die Eumeniden. Wunderbarer Weise haben sich die Eumeniden des Aeschylos bei sämmtlichen Autoritäten der classischen Philologie und Kunstkritik in Respect zu setzen gewusst. Mit Ausnahme einiger verschollener, namentlich französischer Kritiker, stimmen Alterthum und Neuzeit in der Bewunderung dieser Schlusstragödie zur Oresteia überein. Unsere Ehrfurcht vor denselben ist so unbegrenzt, dass wir uns scheuen müssen, den scenischen Gang blos auszugsweise anzudeuten. Diese Tragödie aller trilogischen Schlusstragödien will von Anfang bis Ende in Andachtsschauer gelesen seyn. Auch haben wir bereits oben den tragisch-politischen Grundgedanken darzulegen versucht. Wir glauben daher, unter Hinweis auf die werthvollen, kritisch-philologischen Schriften über die Eumeniden, insbesondere auf K. O. Müller's berühmte auch in dieser Schrift mehrfach erwähnte Ab-

handlung, und auf G. F. Schömann's vorzügliche Uebersetzung der Eumeniden (1845) — wir glauben, unter Berufung auf solche erschöpfende Untersuchungen, uns einer eingänglichen Erörterung der scenischen Folge und dramatischen Gliederung dieser Tragödie für überhoben halten zu dürfen, und können es bei einer blossen Hindeutung auf ein paar formelle Eigenthümlichkeiten derselben bewenden lassen.

Die erste Eigenthümlichkeit ist der Prolog, womit die aus den Tempelhallen tretende Pythische Seherin die Tragödie eröffnet, in Form eines Frühgebetes, das zugleich als eine Ansprache an das Publicum gelten soll. Der Prolog ist aber durchaus von den Prologen des Euripides verschieden, da derselbe in voller dramatischer Bewegtheit die Handlung einleitet. Denn kaum hat, nach Beendigung des Gebetes, die Pythonissin den Tempel betreten, stürzt sie in höchster Aufregung wieder auf die Bühne, entsetzt über den Anblick, den die offen gelassene Pforte auch dem Publicum darbietet. Im Innern des Tempels wird Orestes, als Schutzflehender, sichtbar, den Altar des Gottes umklammernd, und um ihn her, in Schlummer gesunken, Grauengestalten lagernd als Erinnyen. „Zürnende“ (ἐρινύειν = zürnen).

Die zweite Eigenthümlichkeit betrifft die scenische Verwandlung; die einzige wirkliche Ortsveränderung in einer attischen Tragödie, während des Verlaufs der Handlung. Die einzige, nämlich in den uns erhaltenen Tragödien. Der bekannte Scenenwechsel in Sophokles' Ajas ist kein so vollständiger, wie der in den Eumeniden, denn hier wird die Scene vom Tempel zu Delphi nach dem Tempel der Pallas zu Athen verlegt, wo sich das Spruchgericht versammelt, um, in Gegenwart von Pallas Athene, Apollon und den Erinnyen, über Orestes' Geschick zu entscheiden. Allbekanntermassen erfolgt, nachdem die Erinnyen die Anklage gestellt, und die beiden Gottheiten ihre Schutz- und Vertheidigungsrede gehalten, die Freisprechung des Orestes durch das Stimmsteinchen der Pallas, welches die Abstimmung, die nur Stimmgleichheit ergab, zu Orestes' Gunsten entscheidet.

Die eine jener berüchtigten, von dem französischen, sogenannten classischen Drama, mit Berufung auf die attische Tragödie, als Axiome aufgestellten „drei Einheiten“: die Einheit des Ortes, wird sonach schon an diesem einzigen Beispiel zu nichte. Mit

welcher laxen Observanz die zweite der drei Einheiten: die Einheit der Zeit, von der attischen Tragödie berücksichtigt worden, haben wir im „Agamemnon“ gesehen, wo der Held gleichzeitig mit der durch die Signalfeuer fortgepflanzten Kunde von Iliums Fall aus Troja in Argos eintrifft. Ein ähnliches Beispiel zeigt sich in Sophokles' Trachinierinnen, wo das Hin- und Herbeschicken zwischen zweien, obschon nah benachbarten Oertlichkeiten, nämlich Trachis am Oeta und dem Vorgebirge Kenaios zu Euböa, gleichwohl nur durch Annahme einer idealen Zeit mit dem Zeiteinheitsgesetz in Einklang zu bringen ist. So wären denn von den berufenen drei Einheiten zwei auf dem Platze, und nur eine übrig geblieben: die Einheit der Handlung. Aber auch diese vom Drama allerdings geforderte und gebotene Einheit ist nicht durchweg und nicht in aller Strenge, selbst nicht von den ersten, allergrössten Meistern, beobachtet worden. Den einzigen Aeschylos vielleicht ausgenommen, dessen dreitheilige Gliederung der Einheit der Handlung in jeder einzelnen Tragödie seiner Trilogien zu Statten kam. Dagegen ist Sophokles von kleinen Verstössen gegen die strenge Einheit der Handlung, im Ajas z. B., nicht ganz freizusprechen und, wie wir glauben, zum Theil in Folge der aufgegebenen trilogischen Form, deren Vortheile er trotzdem seiner in sich geschlossenen, selbstständigen Einzeltragödie abringen wollte. Bei Euripides ist eine doppelte Handlung gar die Regel; sie scheint bei ihm Stylgesetz, wenn anders sein weites Kunstgewissen sich mit einem solchen Ding, wie Styl und Kunstgesetz, ernstlich befasst hat. Sogar dreifache Handlungen in Einem Drama finden sich bei ihm. Aber Aristoteles, ruft man Aristoteles! Wird hier seine Rangordnung der drei grossen Tragiker nicht auf den Kopf gestellt? Oder ist etwa Aeschylos nicht sein stehendes Stichblatt, versteckt und offen? Wie viel fehlt denn, dass die grösste kunstkritische Autorität des Alterthums, Aristoteles, den Aeschylos nicht zum alten Eisen wirft? Oder ist die Stelle in der Poetik [1], wo von epischem Plan in der Tragödie die Rede ist, nicht ein Stich auf Aeschylos, wie Welcker, gegen Hermann, die Stelle deutet? Auf wen anders als auf die

---

1) XVIII, 17.

Perser-Trilogie des Aeschylos ist jener andere Passus[1]) gemünzt, wo Aristoteles die der Geschichte ähnlichen Compositionen verwirft, und diesen Tadel mit dem Beispiel von Dramen helegt, welche die Schlacht von Salamis und der Sicnler gegen die Karthager zusammenfassen, wie Aeschylos in den Persern und dem dritten Stück der Perser-Trilogie gethan? Aristoteles nennt zwar den Aeschylos und diese Trilogie nicht, aher der Wink des „grossen Wortsparers" ist darum nicht weniger dentlich, wenn er als Beleg für die goldene Regel: „die Composition der dramatischen Handlung darf also nicht seyn, wie die Composition der Geschichte," hinzufügt: „Denn so wie um dieselbe Zeit die Seeschlacht bei Salamis und die Schlacht der Karthager in Sicilien vorfielen, unter denen keine Verhindung zu einem gemeinschaftlichen Zwecke war; so folgen auch zuweilen Begebenheiten in der Zeit auf einander, hei denen gar keine Einheit des Zweckes ist." Dem Scharfblick des grössten Zweck-Entelechien- und Energien-Denkers ist also die „Einheit des Zweckes" hei jenem gemeinsam üher die Weltherrschaft der Barharei von der griechischen Culturmission erkämpften Schlachten-Siege entgangen? Wie? oder wäre der grosse Trilogiker doch noch ein tieferer Denker gewesen als der grosse Logiker? Und wie viele handgreiflichere Beispiele von ganz andern Sünden gegen die Einheit der Handlung mussten sich dem Vorwurfe des grossen Knnstkritikers und dramaturgischen Gesetzgehers nicht in der Mehrzahl von Euripides' Einzeltragödien darbieten, wenn er den Mangel an innerem Zusammenhang schon an Aeschylos' doch nur trilogisch verhundenen Dramen so streng rügte! Und doch, wie schonend und gelinde herührt Aristoteles' Tadel den Euripides im Vergleich. Den einzigen entschiedenen Vorwurf, den er ihm, wegen der mangelhaften „Oekonomie" seiner Stücke, macht, versüsst er gleich wieder mit der herühmten Belobung[2]): „Euripides, wenn auch die Oekonomie seiner Stücke nicht immer gut ist, ist doch unter allen Dichtern der tragischste." Mit diesem Epitheton erhebt er ihn aber auch als tragischen Dichter hoch über alle andern, Aeschylos und Sophokles nicht ausgenommen. Denn einem Denker, wie Aristoteles, der überall, und auch in der Poetik, in dem Endzweck das Grundwesen er-

1) Poet. XXIII, 3. — 2) XIII, 10.

kennt, und danach seine Begriffsbestimmung feststellt, muss das Tragische für die Wesensqualität der Tragödie, und derjenige Dichter als der grösste gelten, dessen Tragödien ihm als der gemässeste Ausdruck dieser Zweckeigenschaft erscheinen, und die Wesensidee der Tragödie, das Tragische eben, am vollständigsten darstellen; möchte auch alles Andere nicht in der Ordnung seyn (*εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ*), da dieses „alles Andere" doch eben nur alles Andere und nicht die Hauptsache ist. Wie Zerline ihren Mazetto, der mit lahmgebläuten Gliedern vor ihr wimmert, schmeichelnd damit tröstet: „Wenn du nur sonst gesund bist." Doch bescheiden wir uns gerne, wenn uns gestattet wird, in den Schatten einer andern, auf diesem Gebiete maassgebenden Autorität zurückzuweichen: Welcker lässt sich über diesen Punkt folgendermaassen aus[1]):

„Mit Verlangen eilt man zu der Poetik des Aristoteles. Ueber ein Jahrhundert war seit dem Tode des Aeschylus verflossen, als sie geschrieben wurde; Griechenland war grösstentheils umgewandelt, und man kann kühnlich glauben, dass Aristoteles, der in seinen Didaskalien alle Dramen des Aeschylus gewiss genau verzeichnet hatte, nicht fähig war, sie ganz zu fassen, weil die Alten überall noch nicht genug verstanden haben, sich aus der Natur und Bildung ihres Zeitalters, eben so wenig als aus ihrem Volk herauszuversetzen. . . . Viele Irrthümer des Aristoteles in Sachen des höhern griechischen Alterthums, Missverständnisse alter Sagen, Lehren und Behauptungen, auch älterer griechischer Staatseinrichtungen sind aus dieser Beschränkung und aus der einseitigen Anwendung seiner Verstandsbegriffe entstanden. Unter ihrer Herrschaft scheint er selbst die alte Komödie richtig zu würdigen nicht mehr im Stande gewesen zu seyn.

„Auffallend ist die Veraltung des Aeschylus für den Verfasser der Poetik schon aus einer gewissen Zurücksetzung und Vernachlässigung. . . . Der Oedipus des Sophokles ist zweimal und die Iphigenia des Euripides einmal (XV, 9) angeführt, als ob von Aeschylus Oedipus und Iphigenia gar nicht vorhanden gewesen wären. Das, was uns am Aeschylus als das Bewundernswürdigste erscheint, die glückliche Erfindsamkeit und das Erhabene wird gar

1) Tril. S. 528 ff.

nicht erwähnt, als ob der Verfasser, auf das Fachwerk seiner sechs Theile der Tragödie gerichtet, das Ganze und den Geist nicht in's Auge fasste. . . . Die Beispiele der ethischen und der einfachen Tragödie (XVIII, 1) scheinen nur von ihm (Aeschylus) hergenommen zu seyn. Aber diess sind grade Gattungen, welche Aristoteles nicht liebt. . . . Das Anziehendste sind ihm die Glückswechsel und die Wiedererkennungen (VI, 18). Die schönste Tragödie ist ihm (XIII, 2) die verwickelte. . . .

„Wie ganz umgewandelt ist das in diesen Urtheilen sich verkündende Kunstgefühl, wenn man Aristophanes und seine tiefdringende, tüchtige und idealische Ansicht vergleicht. . . .

„Als der Glaube ausgegangen war an den wunderbaren Zusammenhang der menschlichen Dinge durch göttliches Schicksal und Vergeltung, durch Orakel und durch den Fluch, da musste man durch überraschende Spiele des Zufalls, wie die Peripetieen und die Wiedererkennungen sind, sich zu entschädigen suchen. . . . Wer diese göttliche Einheit in den Dingen nicht mehr erblickte, für den verschwand der poetische Zusammenhang, für ihn fielen nothwendig die Trilogien des Aeschylus auseinander; alle Beziehungen mussten ihm zweifelhafter, alle Bande lockerer, das Ganze als solches gleichgültig werden. . . .

„Ein anderer Grund, warum die Poetik auf die Trilogie so wenig Rücksicht nimmt, liegt wohl darin, dass es dem Verfasser nicht eingefallen ist, unter die Theile der Tragödie, welche in Betrachtung zu ziehen seyen, Mythus, Charaktere, Ausdruck, Gedanke, Darstellung für das Auge und Melopöie (VI, 9), einen der wichtigsten, die dramatische oder künstlerische Composition, aufzunehmen.“ . . . von welcher Platon spricht [1]), wie die bei Welcker (Anm. 828) angeführte Stelle zeigt: (ἡ [τῶν πραγμάτων] σύστασις πρέπουσα ἀλλήλοις τε καὶ τῷ ὅλῳ συνισταμένη).

Jedem wird nun aus den sieben geretteten Tragödien des Aeschylos der unermessliche Verlust einleuchten, den die dramatische Kunst an mindestens siebzig untergegangenen Schauspielen von Aeschylos erlitten. Es ist bereits von uns darauf hingewiesen und beklagt worden, mit welchem geringen Gewinn für Ver-

1) Phädr. 268 C.

ständniss und Zusammenhang das erstaunliche Combinationsvermögen gelehrter Forscher sich abgemüht, aus dürftigen Bruchstücken, Scholien-Notizen und Sammler-Anekdoten einen auch nur ungefähren zuverlässigen Inhalt jener verschwundenen siebzig Dramen zu enträthseln, und wie wenig es ihnen gelungen, ein entsprechendes Bild von Gang und Gliederung auch nur einer einzigen derselben zu entwerfen. In den hochverdienstlichen Werken des ersten Wegweisers und Bahnbrechers solcher paläontologischen Herstellungsversuche auf dem Gebiete classischer Dramaturgie, in Welcker's Schriften, namentlich in den berühmten kritischen Arbeiten über die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyklus, und über die Aeschylische Trilogie Prometheus, darf man die umfassendsten Museen solcher kunstreich zusammengefügten Skeletten-Kolosse von untergegangenen Tragödien-Formen erkennen, die in Wahrheit aber nur als wichtige Knochenfossile kritisch archäologischer Mamouthe unser Staunen erregen können. Wo sie nicht gar blos riesige Knochengerüste von der abenteuerlichsten Zusammensetzung vorstellen, die aus den mannichfaltigsten, beliebig zusammengelesenen Resten verschiedenartigster Dramen-Geschlechter und Familien mühsam ineinandergefügt und aufgerichtet worden.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe seyn, einen Abdruck von diesen fossilen Skeletten zu liefern, und müssen wir uns, auf die bezeichneten Werke verweisend, mit dem blossen Namenverzeichniss der trilogischen Gruppen von Aeschylos' verlorenen Stücken begnügen; in der Ueberzeugung, dass wir, bei der ausführlichsten Darstellung, doch nur eine Paraphrase dieser Liste geben könnten, selbst in dem Falle, wenn wir über eine Gelehrsamkeit, ein Wissen, ein Material und ein Verknüpfungsvermögen zu verfügen hätten, das dem jener grossen classischen Paläontologen gleichkäme, denen wir doch nur, wie die arme Ruth dem reichen Boas, „der war ein weidlicher Mann," nachschleichen, um die Aehren, die sie fallen gelassen, mitunter auch die blossen Strohhalme, aufzulesen. Wir folgen der Ueberschrift, die Welcker [1]) nach dem „alphabetischen Verzeichniss" giebt:

1) Tril. 309 ff.

Lemnische Argonautensage. Jasoneia (Argo, Hypsipyle, Kabiren):

„Welchen Gang in der Argo die Handlung genommen habe, ist nicht bekannt."

„In der Hypsipyle kam vor, wie die ihrer Männer entledigten Lemnierinnen bewaffnet die scheiternden Argonauten angreifen und ihnen, ehe sie aussteigen dürfen, den Eid abnehmen, ihnen Nachkommen zu erwecken."

„Das Hochzeitsfest des Jason und der Hypsipyle enthielten die Kabiren. Die Kabiren als Chor bewirtheten die Argonauten." Nach Hermann [1]) hatte der Chor aus Argonauten bestanden (Anm. 555). „Vermuthlich waren die Gastereien der kabirischen Priesterschaft, oder vielmehr die Schmäuse, welche bei Gelegenheit der Einweihung und Festfeier gehalten wurden, berühmt." . . . „Von der Natur der Handlung ist zu vermuthen, dass in allen drei Stücken die Chorlieder sich sehr ausgedehnt haben."

Bakchischen Inhalts. Lykurgea (die Ammen des Dionysos, Edonen, Lykurgos oder Bassariden).

(Nach Andern [2]): Edonier, Bassariden, Jünglinge, Lykurgos als Satyrspiel).

„Es kam in dem ersten Stück (die Ammen) vor (fr. 40), dass Medea die Ammen sammt ihren Männern aufgekocht und verjüngt hatte." Die Männer als Silenenchor.

„Die Burg des Edonenkönigs (Lykurgos) ist die Scene (des Mittelstücks) und daher Edonen, sein Volk, der Chor, wonach das Stück benannt war."

„Der Name des Endstücks und die bestimmte Todesart, welche Aeschylos gewählt hatte, sind nicht ganz sicher."

Pentheus (Semele oder die Waffenträger. Bakchä oder Pentheus, Xantrien):

„Das erste Drama enthielt die Wunder zur Verherrlichung des neugeborenen Gottes. Die schwangere Semele trat auf in göttlicher Begeisterung. Ihre Dienerinnen — geriethen gleichfalls, indem sie den Leib der Semele berührten, in göttliche Be-

1) De chor. Eum. I. p. IV. — 2) Herm. ad Arist. Poet. p. 176.

geisterung." . . . „Die Geburt des Gottes setzte die Burg in Brand und die Flammen bildeten seine Wiege." . . .

„Die beiden andern Stücke theilen sich in den eigentlichen Inhalt der Bakchen des Euripides, und wahrscheinlich hiess der mittlere die Bakchen; das letztere die Xantrien, d. i. die Zerfleischerinnen; Agave und ihre zwei Schwestern. Der Titel Pentheus, welcher im griechischen Verzeichniss und von Galenus angeführt wird, muss auf das Ganze gehen. . . . Einen Pentheus hatte schon Thespis gedichtet."

„In den Xantrien wurde die Zerreissung des Pentheus, unter dem Antrieb der persönlich auftretenden Wuth (Lyssa) vollbracht. Die Figur der Lyssa hat Euripides im wüthenden Herakles benutzt.

Athamas (Netzmacher, Athamas. Theoren oder die Isthmiasten):

(Apollodor. III, 4. 3. cf. I, 9, 2.). „Here flösset dem Athamas und seiner Gemahlin Jo Wahnsinn ein" (weil von ihnen Dionysos und zwar als Mädchen auferzogen wird); „Athamas tödtet den einen Sohn, Learchos, ihn jagend wie einen Hirsch. Dann wirft Jo ihren Sohn Melikertes in einen siedenden Kessel und stürzt sich mit dem todten Kind in die Fluthen." (Nach fr. I. kam im Mittelstück Athamas das Hineinwerfen des Melikertes in den Kessel vor). „Jo ist die Gottergriffene, Athamas der Widersacher des Dionysos." (Wiederstreit zwischen den Männern, die feindselig dem Dionysos, und den Weibern, die für Gott Bakchos rasend schwärmen). Im ersten Stück machen die Diener dem Athamas „Jagdnetze" zurecht; daher der Name.

„Dem Melikertes wurden auf dem Isthmos durch Sisyphos die (isthmischen) Spiele geweiht": dies der Inhalt des Endstückes, die Theoren oder Isthmiasten.

Obiges mag als Auszugsprobe aus dem räsonnirenden Katalog dieser Titelstücke genügen, von denen nichts als die Leichensteine mit halb verlöschten Namen in den Kirchhöfen der archäologischen Kritik stehen geblieben. Wir lassen es nun beim Abschreiben der blossen noch übrigen Aufschriften bewenden, die wir lediglich aus Ehrfurcht vor den Manen des gewaltigen Dichters noch anschliessen.

Thebische Heldensage. Niobea: Trophoi (Erzieher

und Erzieherinnen), Niobe, Propompoi, Begleiter der Niobe, als Chor, in die Lydische Heimath zu ihrem Vater Tantalos, wo sie in einen Stein verwandelt wird.

Oedipodea: Laios, Sphinx, Oedipus (vgl. oben). Thebais: Nemea, Sieb. g. Theb., Phönizierinnen. Epigonen: Eleusinier, Argiver, Epigonen (vgl. oben).

Argivische Sagen:

Perseis: Danae, Phorkiden, Polydektes.

Danais: Aegypter, Schutzflehende, Danaiden.

Troischer Kreis:

Iphigenia: Die Priesterinnen, Thalamopoioi (die der getäuschten Todesbraut die Hochzeit bereiten), Iphigenia (in Aulis).

Achilleis: Myrmidonen, Nereiden, Phryger (oder Auslösung des Hektor).

Ueber diese Trilogie bemerkt Welcker (S. 415): „Eine Trilogie ergiebt sich aus den Bruchstücken, welche man die dramatische Ilias nennen könnte. Sie zeigt uns erfreulicher Weise, wie die Haupthandlung der Ilias, mit Ausschluss der Kriegsgeschichte — im Mittelpunkt ergriffen, von Aeschylos eingerichtet worden sey nach den Zwecken seiner Kunst.

Aethiopis: Schützinnen (Chor: Amazonen). Penthesilea war der andere Name dieser Tragödie und der Stoff aus dem ersten Theil von des kyklischen Dichters, Arktinos, epischem Gedicht genommen. Memnon (Mittelstück, oder Psychostasie „Seelenwägung"). Ein Endstück, das den Tod des Achilleus enthielt, ist nirgend erwähnt. Welcker vermuthet, dass die Nereiden der Chor und auch der Name dieses Endstücks gewesen.

Ajas der Telamonide: Waffenrechtsstreit, Thrakerinnen, enthielt den Tod des Ajas, durch einen Boten verkündet. Das Endstück: Die Salaminerinnen. „Der Teukros des Sophokles und des römischen Tragikers Pacuvius deuten uns den Inhalt an. Der alte Telamon klagt den Teukros wegen Ajas' Selbstmord an.

Zerstörung Ilions (*Ἰλίου πέρσις*). (Ajas der Lokrer und Kassandra waren darin Hauptpersonen): Ilierinnen (Iliades). Euripides und der römische Tragiker Attius nennen denselben Chor Troades. Zerstörung: Mittelstück. Das Endstück:

Ajas der Lokrer. Die Zusammenstellung dieser Trilogie beruht auf den luftigsten Combinationen.

Orestea (s. oben).

Odyssea: Jünglinge (Neaniskoi, die schmausenden Freier). Die Knochenaufleser (Ostologoi). Odysseus als Bettler beschreibt den Uebermuth der Freier. Bogenprobe u. s. w. Chor: Knochenaufleser, die den Tisch der Freier umlagern. Endstück: Penelope: Wiedervereinigung der beiden Gatten und Ermordung der Freier.

Odysseus' Tod: Palamedes, Psychagogen (Todtenbeschwörer: die Nekyia; Odysseus' Todtenbeschwörung in der Unterwelt, aus der Odyssee). Endstück: Der stachelgetroffene Odysseus: Odysseus von seinem Sohn Telegonos (von der Kirke) aus Versehen mit einem Roggenstachel, als Lanzenspitze, getödtet. Die Fabel ist aus der Telegonie des kyklischen Dichters, Eugamon, geschöpft.

Ausser diesen 20 Trilogien, die mit ihren Satyrspielen allein schon 80 Stücke ergeben würden, liefert der griechische Katalog noch 15 Tragödien: Die Aitnäerinnen (s. oben), Atalanta, Glaukos Potnieus, Heliaden, Herakliden, Ixion, Europe (oder die Karer), die Kreterinnen, die Lemnier, die Myser, die Perrhäberinnen (vermutheter Gegenstand: die Schlacht der Lapithen und Kentauren; Name vom Thessalischen Bergland Perrhäbia, dem Wohnort der Kentauren), Proteus, Telephos, Philoktetes (das Meiste über den Philokt. in Dion's bekannter Vergleichung der drei Philokteten [1]), die Phryger. Es werden noch drei andere angeführt: Alkmene (von Hesychius), Sisyphos Steinwälzer (von Hesychius und Eustratios), Oreithyia (von Joh. Sikeliota). Diese 18 Tragödien mit ihren 6 Satyrspielen erhöhen die Zahl der angeführten Stücke auf 104. Hiermit ist die Liste aber noch nicht geschlossen. Aus den Fröschen des Aristophanes ergeben sich noch 4 Tragödien: Kyknos, Aiolos, Meleagros, Peleus. Aus der Poetik des Aristoteles zu dem Peleus die Phthiotides, so dass die Summe von Aeschylos' Dramen, noch 2 Satyrspiele, die

1) Or. 52. p. 549—552.

auf die letztern fünf Stücke kämen, dazu gerechnet, sich auf 112 belaufen würde.

Unter den 72 Stücken des Aeschylos, welche das alphabetische Verzeichniss zählt, sind 5 Satyrspiele: Kirkoi, Kerkyon, Kerykes (Opferdiener), der Löwe, Sisyphos Ausreisser. Hiezu kommt noch Kallisto und Amymone, das muthmaassliche Satyrspiel zur Trilogie Danais. Die Fundorte zu all diesen aufgeschichteten Titelknochen mag man bei Bode aufsuchen, der sie aus allen Ecken, Winkeln und Knochenhöhlen der alten Ostologoi (Knochenaufleser) zusammengetragen.[1])

Sophokles.

Ihn hat die tragische Muse mit einem innigen Liebeskuss zu ihrem Dichter geweiht. Die Götter umgaben seine Wiege mit allen Segnungen der Wohlgestalt und des Seelenglückes. Sirenen sangen den Säugling in Schlummer; Bienen letzten ihn mit ihrem goldenen Thau. Die Huldgöttinnen waren seine Pflegerinnen und nährten ihn auf mit himmlischer Kost, die ihm der Liebesgott mit der Pfeilspitze reichte, wie von Philomele der deutsche Dichter singt:

„Dich hat Amor, gewiss, o Sängerin, fütternd erzogen,
Kindisch reichte der Gott dir mit dem Pfeile die Kost.
So durchdrungen von Gift die harmlos athmende Kehle,
Trifft mit der Liebe Gewalt nun Philomele das Herz.“

Und so trifft auch sein tragischer Schmerz wie solches Gift, eingeflösst von Amor's Liebespfeil. Selbst die Pfeilspitzen von Philoktet's unfehlbar tödtlichem Geschoss sind in dieses holde Gift getaucht; die „goldgetriebene Spange“ davon benetzt, womit der unglückselige Oedipus sich blendet. Sophokles' Tragik, sie selber ist der Nachtigallengesang in dem Hain der Eumeniden zu Kolonos, wo er geboren ward, und wo diese Nachtigallen, mit ihren schmelzenden Wonneliedern seine Geburtsstunde begrüssend, ihn zum tragischen Anakreon jauchzten. Denn diesem, oder dem indischen Kalidasa verwandter, als dem Aeschylos, mischte er Tropfen jenes letzenden Philomele-Zaubergiftes auch in das ver-

1) III, 333—352.

derbenvolle, von Schlangengeifer durchdrungene Blut des Kentauren, womit Dejaneira dem Gatten das Todesgewand färbte, in dem zärtlichen Wahne, es sey ein Liebeszauber, der ihr sein unstetes Herz fesseln sollte, „dass er nimmer auf ein Weib mit grösserem Liebes-Feuer schaue, als auf sie.“ Ja, dem Dichter der Çakuntalá seelenverwandter, als dem Aeschylos, erscheint er, durch kunstbildnerische Milde, Seelenschönheit und harmonische Anmuth für die Tragik des Weiblichen und Versöhnlichen vorbestimmt. Zum Prometheus des Aeschylos schuf Sophokles die Pandora gleichsam; eine verhängnissvoll liebliche Pandora, deren bestgemeinte Gaben den Edelsten zum Verderben ausschlagen, und in deren Büchse zuletzt, für das arme gefolterte Menschenherz, nur die Hoffnungslosigkeit zurückbleibt, in Gestalt einer tragisch wehmüthigen Ironie; während Aeschylos' Prometheus Götter und Geschicke unter die Idee des Rechtes beugt, worauf im letzten Grunde der gemeinsame Bestand des Göttlichen und Menschlichen ruht. Das tiefe Maassgefühl der harmonieenvollsten Dichterseele tönt, in fast jeder Tragödie des Sophokles, in einen schwermuthbangen Seufzer aus, nicht etwa blos über den Unbestand, die Hinfälligkeit menschlicher Geschicke, menschlicher, im Widerspruche mit dem Göttlichen angemaasster Grösse: die Sophokleische Tragik verhallt in diesen schmerzlichen Klagehauch und Seufzer über die Nichtigkeit des menschlichen Wollens und Beschliessens überhaupt, auch des bestgesinnten, weisesten; über die Werthlosigkeit der menschlichen Absicht, als solcher, noch so geboten und erprobt, dem göttlich Unerforschlichen gegenüber. Durch Genie und Charakter mehr auf das innig Rührende, als auf das Furchtbare, das φοβερόν, verwiesen, sehen wir ihn denn auch das ihm ungemässe Schreckliche, wie im König Oedipus z. B., hart bis an die Grenze des Grässlichen (μιαρόν), des unheimlich maskenhaften Grauens führen; weil bei ihm das Schreckliche und Furchtbare nicht als die Unerbittlichkeit des für Recht Erkannten, Götter und Menschen gleich bindenden Gesetzes sittlicher Ordnung; nicht als Rächer einer unwankenden und daher trostvollen Gemeinsamkeit der Rechtsidee zwischen Gott- und Menschheit auftritt, sondern als unerbittlicher Durchführer eines verhüllten, jenseits der menschlichen Erkenntniss und des menschlichen Gewissens ruhenden Allmachtsschlusses oder Orakelspruchs. So gewahren

wir ihn auch, die Zauberwirkung seiner seelenvollen Rührungen, worin er unnachahmlich und der grösste Meister, durch schroffe, seinem Wesen so ganz widersagende Züge, selbst in seinen schönsten Frauenidealen, in den Lieblingsheldinnen seines Herzens, gefährden. Ismene, Chrysothemis, Tekmessa, Dejaneira, das waren seine eigentlichen Mädchen- und Frauenideale, die Schoosskinder seiner erotischen Seele; nicht die Elektra's und nicht die Antigone's oder diese doch nur in ihren schmerzvollen Leidergüssen, in ihrem wehvoll süssen Nachtigallen-Jammer; nicht in ihrem heroischen Trotzgebahren, das ihnen, im Widerspruche mit seiner glückseligen Natur und Stimmung, einen falschen Niobeschein, einen gleissenden Schimmer von erhaben marmorner Plastik verleiht, und doch nur eine Gorgowirkung aus zweiter Hand war: ein flüchtiger Reflex aus der Aeschylischen Tragik, der jene Gebilde gleichsam medusenhaft berührte, und in gewissen Situationen marmorn anhaucht.

„Viele versuchten umsonst, das Freudigste freudig zu sagen;
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer, sich aus" —

sang Hölderlin von der Tragödie des Sophokles, an deren Bakchischer Süsse Hölderlin selbst, der den Oedipus übersetzte, sich geistesirr berauscht. Ist es doch, als habe Sophokles' Ajas aus demselben tragischen Freudenbecher seinen Wahnsinn geschlürft: so zaubersüss, so Dionysisch-todestrunken klingt sein Sterbelied, dieser Schwanengesang des Selbstmords. Zwei Biographen des Sophokles, Istros und Neanthes von Kyzikos, erzählen: Sophokles sey an einem Weinbeerenkern, beim Genusse einer Traube erstickt, die ihm der von Opus (Hauptst. der Lokrer) heimgekehrte Schauspieler Kallipides mitgebracht, und die ihn aus seiner zeitlichen Seligkeit in die ewige entrückte. Ein sagenhaft symbolischer Tod, als den ihn auch Lessing[1]) in dem Epigramm des jüngern Simonides[2]) erkannte, das den Greisen Sophokles, „die Blüthe der Sänger", verscheiden lässt „an purpurner Traube Genuss:"

Ἐσβέσθης, γεραιὲ Σοφόκλεες, ἄνθος ἀοιδῶν·
Οἰνωπὸν Βάκχου βότρυν ἐρεπτόμενος.

1) Leben des Sophokles. — 2) Anthol. Pal. VII, 20.

„Leicht verloschest du, Greis, o Sophokles, Blume der Sänger,
Als du der Bakchosfrucht dunkele Beere verschluckt.

Die Anekdote sollte blos das selige Ende des glückseligsten Dichters (μάκαρ Σοφοκλέης) verbildlichen, dessen Todtenfeier der Komiker Phrynichos in seiner zugleich mit Aristophanes' „Fröschen" aufgeführten Komödie: „Die Musen (Μοῦσαι), beging, worin er den Hingeschiedenen als einen „Götterbegnadigten Mann" pries, „der schön starb, wie er schön gelebt, sonder Leid und Schmerz" (εὐδαίμων ἀνὴρ — καλῶς δ' ἐτελεύτησ' οὐδὲν ὑπομείνας κακόν). Die Sage von Kallipides' Traube, sie sollte nur das selige Ende eines fast hundertjährigen Dichter-Greises mit einem Lichtschein krönen, der, wie sein jüngerer Kunstgenosse Jon von Chios erzählt [1], schon an der Schwelle seines Greisenalters, mit einem lieblich scherzhaften, seinem kredenzenden Knaben-Schenken abgelisteten Kusse, schallendes Beifallsgelächter an der Tafel weckte. Der Tod, den der hochbejahrteste wie gottbeglückteste aller Bühnendichter aus der Weintraube schlürfte, die ihm von seinem berühmtesten Schauspieler und besten Freunde gespendet worden, er sollte nur die Todesseligkeit, die Euthanasie, des einzigen von allen Dichtern bedeuten, dem ein Olympisches Götterleben bis in's höchste Menschenalter hinein schon auf Erden beschieden war, und der, fast hundertjährig, eine Reihe von Dramen überblicken konnte, deren Zahl um mehr als ein Viertelhundert die seiner Lebensjahre überstieg, da, nach Aristophanes von Byzanz, wie der Biograph angiebt, die Gesammtzahl von Sophokles' Dramen 130 (nach Suidas 123) betrug. Warum dürften wir in dem Tode, den Dionysos' Lieblingsdichter aus dem Purpursaft einer Traube sog, nicht den gottvergönnten Abschluss einer Laufbahn erkennen, die der funfzehnjährige Jüngling mit einem zur Feier des Sieges bei Salamis (Ol. 75,1.) gedichteten Epinikion tanzend eröffnet hatte? Tanzend um die Tropäe im leichten Chiton (γυμνός), und zur Leier singend, die er als Reigenführer (ἐξάρχων) des den Siegespäan anstimmenden Knabenchors spielte; zur Freude und Festeslust der Sieger, welche, im Kreise um die Tropäe geschaart, an dem holden Anblick sich ergötzten. Unter ihnen der damals

1) Bei Athen. XIII, p. 306 E—604 D.

45jährige Aeschylos, der den Sieg erringen und mit seinem Blute die Freiheit und Wohlfahrt hatte gründen helfen, in deren Schatten die tragischen Siegeskränze dem jugendlichen Päantänzer zahlreich üppig sprossen sollten, deren ersten er zehn Jahre später, als 25jähriger Mitbewerber, und gleich mit der ersten Tragödie, mit dem Triptolemos, ihm selbst, dem 55jährigen Aeschylos, entwand. Lessing, dieser Sphinx-Oedipus, der grosse Anreger und Aufwerfer so vieler, aber segensreicher kunst- und wissenschaftlicher Räthselfragen, deren Lösungen nicht selten schon in der Fragestellung lagen — Lessing war der Erste, der aus einer Stelle im Plinius [1]), wo es heisst, Sophokles habe 145 Jahre vor Alex. des Gr. Tode das italische Getreide gepriesen, die Folgerung zog: Sophokles habe gerade damals den Triptolemos aufgeführt, worin der junge Dichter die Segnungen des Friedens und der goldenen Feldfrucht pries. Hierauf Bezug nehmend, bemerkt Welcker [2]), es könnten wohl auf das Urtheil der Kampfrichter ausserhalb der Kunst liegende Verhältnisse mit eingewirkt haben" . . . „So musste in diesem Augenblick des regsten Patriotismus" (bei der Aufführung des Triptolemos), „wo man, durch gegenwärtige Grossthaten belebt" (die von Kimon gewonnene Seeschlacht am Eurymedon), „auch die mythische Vorzeit diesen gemäss zu verherrlichen und auszusshmücken auf alle Weise bemüht, wo man dem Theseus den Tempel zu gründen im Begriffe war, und dessen Gebeine für denselben eingeholt hatte, die Darstellung von der Einkehr der Göttin in Attika, behandelt mit dem frommen und innigen Sinne des Sophokles, den erfreulichsten Eindruck machen." Seit diesem Siege, den, gleich am Ausgange seiner dramatischen Laufbahn, über den 55jährigen Grossmeister der 25jährige Jünger mit seinem Erstlingsversuch davontrug, blühte dem Dichter des Triptolemos, Dank seiner Beschützerin, der grossen Getreide-Göttin, Demeter, bis an sein Lebensende der Weizen. So war denn für ihn, den Gottgesegneten, auch sein 55stes Lebensjahr, nicht wie für Aeschylos, nach so vielen Triumphen, ein Jahr der Zurücksetzung; sondern eines der höchsten dramatischen Ehren, indem ihn seine Mitbürger, als Auszeichnung für seine kurz vorher auf-

---

1) N. H. 18, 12. — 2) Tril. 514.

geführte Antigone, zum Feldherrn, unter Perikles' Oberbefehl, im Feldzuge gegen die Samischen Oligarchen, wählten. Es war wohl mehr eine Titular-Feldherrnstelle, eine Art Ehrensäbel vor den Kriegsthaten, den der grosse Tragiker nicht gar zu buchstäblich im Sinne seiner Kunst, nicht als Werkzeug tragischer Katastrophen, führte, wie etwa „der Kämpfer von Marathon", ohne Feldherrntitel, sein Kriegsschwert geschwungen hatte, welcher dazumal, zur Zeit, als Sophokles die Feldherrnwürde bekleidete, längst in fremder Erde moderte, unter dem blossen Grabstein-Titel: „Kämpfer von Marathon." Sophokles scheint auch nachmals, im hohen Alter, eine Strategenstelle versehen zu haben, da ihn Nikias [1]) im Kriegsrath auffordert, als ältester der Strategen seine Meinung zu sagen. Ob auch jener Sophokles [2]), welcher zu den im J. 413, nach der sicilianischen Niederlage, eingesetzten Probulen (*πρόβουλοι*) gehörte, unser Dichter war, bezweifelt Schneidewin [3]); nicht aber C. F. Hermann.[4]) Danach würde Sophokles, der als Feldherr im Samischen Kriege gegen die Oligarchen ausgezogen war, als Probulos die oligarchische Reaction unterstützt haben; das Vorspiel zu der Gewaltherrschaft der dreissig Tyrannen, unter denen sich, eigenthümlich genug, ebenfalls ein tragischer Dichter, der Sophist Kritias, befand. Schon um dessentwillen treten wir Schneidewin's Ansicht bei, dass jener Probulos nicht unser Sophokles gewesen. Wo uns im Leben eines grossen Mannes, einer solchen ruhmvollen Zierde der Kunst und der Menschheit, ein entstellender, von keinem unzweifelhaften Zeugnisse beglaubigter Misszug begegnet, tilgen wir ihn, als einen durch Verwechselung oder Muthwillen verschuldeten Schmutzfleck aus dem Gemälde. So u. a. auch die, bei dem einzigen Justinus befindliche Notiz [5]), dass Sophokles in Gemeinschaft mit Perikles den Peloponnesos verwüstet hätte.

Wenige Jahre nach der Samischen Strategie bekleidete Sophokles (Ol. 86, 1.) das Amt eines Hellenotamias, dem die Verwaltung des bundesgenössischen Schatzes auf der Burg oblag.[6]) Sogar persönlichen Umgang und Verkehr mit Göttern und gött-

1) Plut. Nic. 15. — 2) Aristot. Rhet. III, 18, 6. — 3) Sophokl. Erklär. etc. I, 14. 4te Aufl. — 4) Quaest. Oedip. p. 29. — 5) III, 6. — 6) Boeckh, Staatsh. II, 456. 462.

lichen Heroen sagte man dem gottgeliebten Dichter nach. Aesculap soll bei ihm ein- und ausgegangen seyn [1]), seit dem Päan, den zur Zeit der grossen Seuche Sophokles auf den Gott der Heilkunst gedichtet. [2]) Diesem wunderbaren Verkehr mit Asklepios wird die ungetrübte Gesundheit und Geistesfrische zugeschrieben, die der grosse Dichter bis in's höchste Alter sich bewahrte. Desshalb erhielt Sophokles, dem die Athener nach seinem Tode ein Heroon erbauten, den Heroennamen Dexion (Δεξίων), „weil er den Asklepios bei sich aufgenommen." [3]) Seinem Biographen Istros zufolge wurde durch Volksbeschluss festgesetzt, dem verstorbenen Dichter, wie einem Heroen, Jahresopfer darzubringen. Aehnlich wurden auch Homeros, Archilochos und Aeschylos, als Heroen, durch Todtenopfer (ἐναγίσματα) gefeiert. [4])

In seinem häuslichen Leben hatte sich der grösste Götterliebling von allen Dichtern, seit der Geburt, einer Glückes-Gunst und Fülle zu erfreuen, wie kein anderer Sterblicher. Zu Kolonos um Ol. 70, 4 = 496 (oder Ol. 71, 2.) geboren, empfing er von seinem Vater Sophilos, einem attischen Bürger und begüterten Messerfabrikanten (μαχαιροποιός), die sorgfältigste Erziehung. Der wackere Messerschmied mochte schwerlich ahnen, dass aus seinem Gewerk auch der kostbarste tragische Dolch hervorgehen sollte, den Melpomene jemals führte. Des jungen Sophokles Lehrer in der musischen Kunst war einer der gefeiertesten Meister Athens, Lampros, den Aristoxenos von Tarent, der wissenschaftliche Begründer des musischen Systems, nebst Pindaros von Theben und Pratinas von Phlius, des Lampros Zeitgenossen, als Vertreter der ächten Kunst pries. Durch Lampros wurde der junge Sophokles in die strenge alte Musik eingeführt, „welcher er stets treu geblieben ist", und die erst Euripides, durch Aufnahme der von Philoxenos eingeführten Neuerungen, entnervte. Wie durch die musische Kunst seine Seele, so entwickelte sich Sophokles' Körper durch die Gymnastik zu ephebischer Wohlgestalt nnd geschmeidiger Zier. Proben als Kitharspieler und Tänzer haben

1) Plut. Num. 4. — 2) Philostr. d. ä. III, p, 50. 27. u. Philostr. d. j. Imag. 13. — 3) Etym. M. p. 256, 7. — 4) Keil. Anal. epigr. p. 57f. Vrgl. Schneidew. a. a. O. S. 15.

wir ihn schon als 15jährigen Jüngling bei der Salaminischen Siegesfeier ablegen sehen. Späterhin, bei der Aufführung seines Thamyris, spielte er die Kithar zu der Rolle des thrakischen Sängers. Dann trat er noch einmal in den „Wäscherinnen" (*Πλύντριαι*) auf, worin er sich, in der Rolle der Nausikaa, als gewandten Ballspieler zeigte.[1] Die Verbindung von Schauspieler und Dichter hörte durch ihn und mit ihm auf, aus Anlass seines für den Gesangsvortrag unzulänglichen Organs. Seine Kunstvollendung, sein harmonischer Geist, die Feinheit seiner Technik, die tiefe, innere seelenvolle Gestaltung und hehre Betrachtung des Lebens und der menschlichen Dinge sind eben so viele Bürgschaften, dass Sophokles auf der Höhe des Perikleischen Zeitalters, auch in Rücksicht auf philosophische Geistesbildung, stand.

Von seinen Familienverhältnissen wissen wir nur so viel, dass er mit einer Athenerin, Nikostrate, vermählt war, welche ihm den Jophon gebar, den der Vater zum Tragiker ausbildete, und gegen den er selbst in die Schranken trat. Von der Sikyonerin Theoris hatte Sophokles einen natürlichen Sohn, den Ariston, Vater des jüngeren Sophokles, der sein Lieblingsenkel war. Es ist derselbe, der nach des Grossvaters Tode den Oedip. Kolon. zur Aufführung brachte, und selbst mit nicht weniger als 40 Dramen zahlreiche Siege gewann. Die Notiz bei Athenäos[2], dass Sophokles „als Greis" (*γέρων ὤν*) die „Hetäre Theoris" liebte, bringt der treffliche Bernhardy „dem lebenslustigen Mann" in Rechnung, „den eine kräftige Sinnlichkeit bis in die höchsten Jahre nicht verliess." Schneidewin verwirft die Anekdote, und mit gutem Grunde, da ein Enkel, der bald nach des Grossvaters Tode dessen Tragödie zur Aufführung bringt, eine Grossmutter voraussetzt, die seinen Vater, Ariston, dem Grossvater zu einer Zeit geschenkt haben muss, wo „die kräftige Sinnlichkeit" des lebenslustigen Grossvaters noch im besten Mannesalter stand, so dass Bernhardy's literarhistorische Freude über die kräftige Sinnlichkeit, die den grossen Tragiker bis in die „höchsten Jahre" nicht verliess, übers Ziel hinausschiesst. Dagegen hat Bernhardy wieder Recht, wenn er nicht, mit A. Schöll, das ganze Verhältniss des Sopho-

1) Athen. I, p. 20E. — 2) XIII, p. 592A.

kles zur Hetäre Theoris, und mit dem Verhältniss die kräftige Sinnlichkeit, in blosse „symbolische Formen" aufgelöst wissen möchte. Hinwiederum nicht so entschieden Recht gegen Schneidewin, wenn er den berüchtigten Process nicht ganz aufgeben will, den Sophokles' legitimer Sohn, Jophon, gegen seinen Vater, aus Verdruss über dessen Bevorzugung des geliebten Enkels, anhängig gemacht haben soll, mit der Anklage auf Geistesschwäche (*παράνοια*) gegen den greisen Vater. Bekanntlich soll der Familienrath der Phratoren, vor welchem der Rechtshandel geführt wurde, nach Anhörung eines Stasimon aus dem eben beendigten Oedipus Kol., das der greise Dichter als Beweis seiner vollen Geistesfrische den Richtern vorlas, den Jophon mit der Klage abgewiesen haben.[1]) Von dieser Erzählung wäre, nach Bernhardy [2]), nur „Einiges auszuschneiden und durch Combination umzugestalten, wenn mindestens der Umriss einer historischen Thatsache bestehen soll." Die historische Thatsache wird eben bestritten. Schneidewin [3]) hält sich an G. Hermann's [4]) Ergänzung einer Lücke in der Vita, wonach der Schalk Aristophanes in einer Komödie, um den Jophon zu necken, den ganzen Rechtshandel erfunden hätte. Uebrigens weist auch Welcker [5]) die Klage des Jophon zurück, und schon Backer meinte: totam illam e fabula scenica ortam esse traditionem: „die ganze Anekdote verdanke ihren Ursprung der komischen Bühne." Einen andern Beweis für die Unhaltbarkeit derselben findet Schneidewin, mit Welcker, in einer Notiz des Val. Max.[6]), laut welcher Jophon auf dem seinem Vater von ihm gesetzten Denkmal ausdrücklich den Oed. C. nennt, als dasjenige Gedicht, welches dem Vater die erste Stelle unter den Tragikern verbürgt. „Sicherlich", sagt Schneidewin, „würde Jophon sich gehütet haben, in dem Epigramme gerade das Drama als Meisterwerk zu preisen, dessen theilweise Recitation ihm einen beschämenden Verweis der Phratoren zugezogen hätte." Das scheint uns entscheidend, nicht so dem rüstigen Kämpfer für Nothrettungen von „Umrissen" mindestens „historischer Thatsachen." Die Berufung „auf eine Notiz des unzuverlässigen Val. Max." lässt Bernhardy „am wenigsten" gelten. Was uns betrifft, wir verwerfen

---

1) Cic. Cat. Maj. 7. Plut. an sen. s. ger. resp. 3. p. 785 A. — 2) A. a. O. 293. — 3) A. a. O. 18. — 4) Praef. Oed. Col. p. XI. — 5) Gr. Trag. S. 255 ff. — 6) VIII, 7, 12.

schon darum diesen ganzen Jophon-Process, weil er uns den himmlischen Seelenfrieden, das Ideal von menschlicher Glückseligkeit, in ärgerlichster Weise zerstört, das wir mit dem Dichterlebensbilde von Sophokles verbinden.

Sein Verhältniss zu Euripides soll angeblich nicht das freundschaftlichste gewesen seyn. Es soll zwischen beiden [1]) „Rivalität“ geherrscht, und gegenseitige Neckereien sollen sogar in den Dramen vorgekommen seyn.[2]) Was soll und sollte nicht Alles! Nach Euseb.[3]) schrieb ein Philostratos von Alexandrien über die Entwendungen und Plagiate des Sophokles (*περὶ τοῦ Σοφοκλέους κλοπῆς*). Elende Geschichten, keiner Erwähnung werth. Entwendungen — nun ja, wie die Sonne Plagiate an stehenden und fliessenden Gewässern begeht, um die geraubten Dünste, schädliche wie unschädliche, als himmlische Erquickung der schmachtenden Erde mit Wucherzinsen zurückzugeben. Genug, dass auch so manche Ueberlieferung zu Gunsten eines schönen Charakterzugs aus dem Leben grosser Menschen vor der kritischen Lupe nicht Stich hält! Die Erzählung z. B. in der Vita des Euripides, dass Sophokles, als die Nachricht von Euripides' Tode, welcher in Makedonien starb, in Athen eintraf, Trauerkleider angelegt, und die Choreuten und Schauspieler veranlasst haben soll, als Zeichen der Trauer, unbekränzt aufzutreten. Wie gerne möchte man die hübsche Notiz für wahr halten. Wie so schön würde sie dem herrlichen Dichtergreise zu Gesichte stehen! Ach, da muss so ein gelehrter Fritzsche kommen [4]), der das nicht ganz unbegründete chronologische Bedenken geltend macht, dass Sophokles, sehr bald nach Euripides, Todes verfahren, wo kaum die Nachricht von Euripides' Ableben nach Athen habe gelangt seyn können. Fritzsche nimmt daher eine Verwechslung mit Aeschylos an, in Rücksicht auf welchen aber die bezügliche Todtenehre, von Seiten des Sophokles, nur als ein Act pflichtschuldiger Pietät gegen den Ruhmes-Alten, den Hochgefeierten, den „Vater der attischen Tragödie“, erscheinen muss; während jene scenische Todtenfeier, wenn sie dem Euripides galt, ein herrlicher Zug mehr in Sophokles' Leben wäre, den wir als einen Ausfluss seiner schönen

---

1) Schol. Phoen. 1. — 2) Valcken. z. Eurip. Phön. Herm. z. Sophokl. 1320 Elect. 1. Athen. XIII, p. 557 E. 604 D. — 3) Praep. ev. 10, 3. — 4) Bei Herm. Opusc. V. p. 208.

Seele lieben und bewundern dürften. „Dass die Fülle der Gesichte der trockne Schleicher stören muss!"

Sophokles starb Ol. 93, 2 = 406 (oder 94, 1 = 404), kurz vor der Einnahme Athens durch Lysandros und der Herrschaft der Dreissig, die ihm nicht zu erleben beschieden war. Die Familiengruft, in welcher er beigesetzt wurde, lag elf Stunden von Athen im Gau Kolonos, wo er geboren war. Auf dem Grabmale wurde eine Sirene aus Erz, nach Andern eine Schwalbe, für die Griechen die musenholdeste der Sängerinnen, aufgestellt. Die einfache Grabschrift verkündete:

> **Sophokles, der in der tragischen Kunst das Erste davontrug,**
> **Berg' ich im Grab', ein stets heilig zu ehrendes Bild."**
> ***Κρύπτω τῷδε τάφῳ Σοφοκλῆ πρωτεῖα λαβόντα***
> ***Τῇ τραγικῇ, σχῆμα τὸ σεμνότατον.***

Etwa 40 Jahre nach seinem Tode erhielt er mit Aeschylos und Euripides eine Ehrenbildsäule im Theater zu Athen. Welcker[1]) erkennt in der schönen Statue, welche bei Terracina ausgegraben und von Gregor XVI. im Lateranischen Museum aufgestellt worden, eine Copie dieser von dem Redner Lykurgos errichteten Bildsäule des Sophokles. Welcker hat von ihr in der bezeichneten Schrift eine Abbildung gegeben. Eine neuere befindet sich in dem Prachtwerke von Garucci.[2])

Als die entscheidende Neuerung des Sophokles in der Tragödie ist die Aufhebung der trilogischen Gliederung und die Abrundung der dramatisch-tragischen Geschicke zu Einer selbstständigen, harmonisch entfalteten Tragödie zu betrachten. Dadurch wurde Sophokles der Schöpfer einer für alle Folgezeit mustergültigen Tragödien-Form. Mit dieser Neuerung hob er aber auch zugleich die eigenthümliche und nothwendige Grundform der antiken Tragödie auf, die, wie schon ausgeführt worden, auf der grossen Weltanschauung eines natur- wie geistesgemäss durch ganze Geschlechter fortwirkenden Vergeltungsgesetzes beruht, dessen Sühne mit der poetisch-tragischen Sittlichkeits- und Freiheitsidee zusammenfällt; wo aber die Büssung keineswegs eine blosse

---

1) Alt. Denken. I, 455. — 2) Monum. del mus. Later. Rom. 1861. fol.

sogenannte Urschuld sühnt; sondern eine Kette von persönlichen, freiverübten Freveln und selbstverschuldeten Folgen schliesst. Wie der hellenische Staatencomplex die Stämmegliederung zur Grundform hatte; so bildeten die Heroen-Mythen geschlossene Kreise, auf Grundlage von Familienurkunden und Stammtafeln ihrer Götter-Ahnen. Diese hellenische Nationalanschauung wurzelt aber, wie die jeder volksmythischen Ursprungs-Sage, in einer kosmisch-theologischen Idee: in der Idee von einer persönlichen Betheiligung der Weltmächte bei den Welthändeln und Geschicken der Menschheit; von der Götter persönlicher Wahrnahme ihrer mit den menschlichen Schicksalen solidarisch verflochtenen Interessen. Die Philosophie formulirt diese Anschauung als Immanenz, Identität von Natur und Geist u. s. w., und bringt auf ihre Weise die grossen Gegensätze zum Ausgleich und vollzieht somit ihre speculative Katharsis. Das Drama dieser Anschauung aber, ihre gleichsam vorbestimmte und adäquate dramatische Verbildlichung, stellt für uns die eigentlich heroische, die Aeschylische Tragödie in ihrer trilogischen Gliederung am reinsten und vollendetsten dar. In ihr wird, kraft jener Gemeinsamkeit des Göttlichen und Menschlichen, rücksichtlich der Rechts- und Gesetzes-Durchführung, nicht blos in Absicht der heroischen Geschlechter, sondern auch in Bezug auf die mit ihnen verflochtenen Göttergeschicke, die tragische Katharsis vollzogen. Eine Offenbarung dieser Immanenz des Göttlichen in den Menschengeschicken, nicht in symbolischer Weise, nicht als wirkliche Göttererscheinung und persönliche Einmischung und Mitwirkung personificirter Welt- und Gesittungsmächte; eine Offenbarung dieser Immanenz, als innere Theophanie gleichsam in Form einer rein psychologischen Entwickelung des menschlichen Gemüths und seiner Bestimmungsgründe — eine solche Tragik setzt eine vollkommene Umwandelung der Gottesbegriffe, eine Vergeistigung der Theologie voraus, von welcher selbst die Philosophie des Perikleischen Zeitalters kaum eine Ahnung haben mochte; geschweige dass die dramatische Poesie jener Zeit im Geiste einer so von Grund aus umgewandelten Theologie hätte gestalten und dramatisch motiviren können. Die tragische Kunst des Sophokles vollends, dessen frommes, gottesfürchtiges Gemüth noch mit allen Fasern im Volksglauben wurzelte; den der Akademiker Polemo

einen tragischen Homer nannte [1]); von dem Athenäos [2]) berichtet: Sophokles habe treuer und strenggläubiger, als irgend ein griechischer Tragiker sich an die Mythe und an den epischen Cyklus gehalten (*ὡς καὶ ὅλα δράματα ποιῆσαι κατακολουθῶν τῇ ἐν τούτῳ [ἐπικῷ κύκλῳ] μυθοποιίᾳ*).

Dem entsprechend tritt uns denn auch bei Sophokles eine Zwitterform aus beiden Gestaltungsweisen entgegen. Nach dem Vorbilde der damaligen Staatsführung, in deren Gewebe, seit Themistokles, die politische Intrigue ihre Fäden mit feinem Geschick als Kette und Einschlag warf, hat Sophokles durch eine künstlichere Schlingung der Fäden zuerst in den einfach schlichten und festen Aufzug des Aeschylischen Scenengewebes die dramatische Intrigue gezettelt. Mit Herz und Seele noch an die Homerisch-Hesiodische Theologie gefesselt, schürzt und löst er zugleich seine Verwickelungen aus dem stillen, verschwiegenen Innern der Handlung und einer feinen Charakter-Motivirung hervor, die indess, wenn gleich nur äusserlich und durch lose und conventionelle Fäden, mit der Göttermythe, mit der persönlich göttlichen Dazwischenkunft und Schlichtung, in Homerischer oder Aeschylischer Weise, zusammenhängt. Durch eine solche überweltliche Erhöhung der Gottheit und ihrer Einwirkung nimmt das Göttliche eine Abgeschiedenheit und abgeschlossene Starrheit an, die auf das oberste Walten und endgültige Bestimmen der tragischen Geschicke durch die Gottheit den Schein einer fatalistischen Härte werfen muss; im offnen Widerspruch mit der harmonischen Milde der Sophokleischen Kunst und seiner seelenhaften Motivirung, und auf die Gefahr hin, seine Tragik, auf Kosten einer grossartigen, erhabenen Erschütterung und götterwürdigen Versöhnung, nur herber und schroffer empfinden zu lassen als die des Aeschylos. Seinen verklärtesten Leidenshelden, den Oedipus, z. B. lässt er zu Kolonos selig werden mit einer grauenhaften Verfluchung seines unglücklichen Sohnes auf den Lippen, und mit einer Verwerfung seines Vaterlandes, die es über sein Grab hinaus preisgeben, ja dessen Verderben an sein voreuthaltenes Grab unversöhnlich ketten soll. Andernseits lassen wieder die unsichtbaren aber ehernen Fäden, die seine Helden, mit den

1) Diog. L. IV, 18. Ael. V. H. XIV, 40. — 2) VII, p. 277 C.

obersten Weltmächten in unheimlicher Verbindung und nicht selten, wie König Oedipus z. B., in mehr peinvollem, als tragischem Abhängigkeitsdruck erhalten — diese gespenstisch eisernen Fäden lassen seine vermeintlich freihandelnden Charaktere doch nur wie ein Spiel in den Händen der Gottheit erscheinen. Aus einer solchen Contrastirung geht dann freilich jene berühmte dem Sophokles eigenthümliche Ironie hervor, aber um welchen Preis? In seinem Meisterstück, dem Philoktetes, steigert und treibt er die Verwickelung, in Folge einer bewundernswürdigen Dialektik von Seelenstimmungen und psychologisch-pathetischen Wandlungen, bis auf die äusserste, nahezu resultatlose tragische Spitze, die dann ein Gott aus der Maschine abbrechen muss, um nur der Tragödie eine künstliche Spitze als Versöhnungsabschluss aufzusetzen. In diesem feinsten Kunstwerk der attischen Seelen-Tragik weht ein Hauch, wenn nicht von der Sophistik des Gorgias, so doch von der göttlichern Sophistik des Platon, die auch meist in der Tiefe ihrer Ironie resultatlos entschlüpft. Bringt Sophokles eine Gottheit, die das Schicksal eines Helden bestimmt, persönlich in's Spiel, wie im Ajas: mit welcher schroffen, ja grausamen — Ironie, um nicht zu sagen, schadenfrohen Götterweibertücke, setzt hier Pallas Athene dem unglücklichen, so schnöde in seinem Rechte gekränkten und getäuschten Helden, nachdem sie ihn in Wahnsinn verstrickt, einen Respect- oder Gnadentag fest, nach dessen Ablauf er dem kläglichsten Selbstmord, und seine Familie der Schmach und dem Jammer verfällt. Und das Motiv der Gottheit? persönliche Ranküne.

Ein englischer Bischof, Dr. Thyrwall, hat in seiner geschätzten Abhandlung[1]) diese Compositionskunst des Sophokles höchlich bewundert und gepriesen. Die sinnige, aus Anschauungen von Schleiermacher und Solger hervorgegangene und darin wurzelnde Abhandlung möchte aber doch nicht verhindern können, dass eine ironische Beleuchtung der Menschengeschicke und ihres Verhältnisses zum Göttlichen, noch so kunstvoll und objectiv aus der reinen Dialektik der Gegensätze und Verwickelungen, als „Ironie des Schicksals“ (the mockery of fate), ermittelt, immer nur ein Spiel des tragischen Witzes bleibt, das der Grösse der Tragödie

1) On the Irony of Sophocl. Philolog. Mus. 1836. Vol. II. p. 483 ff.

wenig frommt, ihre Erschütterungs- und Läuterungskraft vielmehr nur schwächen, und über das Herz einen erkaltenden Hauch wehen muss. Unsere Romantiker, für deren spielerische Kunstfrivolität die tragische Ironie eines Sophokles Wasser auf ihre ironische Mühle war, hatten nicht übel Lust, auch dem Shakspeare ihr Teufelsei in die Wirthschaft zu legen. Sie konnten es mit gleichem Fuge dem Aeschylos unterschieben. Dieser hätte ihnen doch nur einen ganzen Chor von Flucherinnyen, und Shakspeare gar den Teufel selber ausgebrütet, um sie allesammt mit ihrer Ironie zu holen.

Bald werden wir an einzelnen von Sophokles' Tragödien das Nähere prüfen, und vielleicht auch das Räthsel, wie dieses Ideal von tragischer Formvollendung, Harmonie der Technik und milder Süsse gleichwohl die Mehrzahl seiner erhaltenen Tragödien mit einer Dissonanz abschliessen konnte, damit erklären dürfen: dass Sophokles die feinere Ausarbeitung der tragischen Form-Dialektik, die anmuthsvolle Innigkeit seiner in dem höchsten Schmerze menschlich edelsten Affectsprache; dass er diese für alle Zeiten mustergültige Ausdrucksform der tragischen Leidenschaft, diese hinreissende Rhetorik des Herzens von sirenenhafter Zaubergewalt, dass er diess Alles nicht anders, als mit Preisgebung der wesentlichen, unseres Erachtens von der attischen Tragödie unzertrennlichen Grundform, als mit Aufopferung der trilogischen Gliederung erkaufen zu können glaubte. So herrlich der Gewinn seyn mochte, so blieb er doch, verglichen mit jener grossen, aus Welt- und Culturideen-Kämpfen entwickelten Tragik, unter dem Werthe des Opfers. Der Gewinn dieses Fortschritts in der dramatischen Technik kam nur dann dem Preise des Opfers gleich, wenn es dem Meister der tragisch-harmonischen Form gelang, eine in gleichem Maasse tiefinnerliche, nur aus vollkommener Erfüllung der tragischen Idee entspringende Versöhnung und Harmonie zu erreichen. Dank seiner feinen, aus den Charakteren die Conflicte motivirenden und, von der Höhe einer darüber schwebenden Theodicee herab, das sinnvoll abgewogene Widerspiel seiner Staats- und Familien- oder Staats- und Personen-Rechte mit transcendent reflectirendem Lichte beleuchtenden Kunst — Dank dieser Kunst, hat Sophokles doch mehr den tragischen Aufruhr mit dem Abglanz seiner eigenen innern weihevollen Harmonie

zauberhaft verklärt, als dass er ihn rein und tief aus der Idee der tragisch entwickelten und als höchste Versöhnung offenbarten Harmonie des Menschlichen mit dem Göttlichen gelöst hätte.

Den bestimmenden Einfluss, den auf die damalige Staatskunst Aspasia ausübte, übt in Sophokles' tragischer Kunst das „Ewigweibliche," dessen Herrschaft aber der Tragödie, wie der Sitte, wie dem Staats- und Familienleben, verderblich wird. In der grossen, heroischen, ja in jeder wahrhaften Tragödie muss das von dem ganzen Alterthum als das Edlere und Göttlichere anerkannte männliche Wesen, der Mannesgeist, herrschen, den Aeschylos vertritt, wie Sophokles das edel Weibliche. Euripides ist der Hermaphrodit, der Zwiegeschlechtliche, weichlich Ueppige; zwitterhaft reizend, befriedigungslos aufregend, berückend unfruchtbar, eine verführerische Missgeburt. In diesem angeblichen „Weiberfeind" ist das Weibliche Grundqualität, Natur und Wesen. Wenn er die Weiber hasste, so hasste er sie, wie ein Weib das andere zu hassen pflegt. Aristophanes, er allein hat ihn erkannt und richtig gewürdigt. Aeschylos, das ist der Mann für Melpomene. Als solchen bewährt er sich auch, wie starke Männer und ächte Heldennaturen überhaupt, durch seine Milde bei aller tragischen Furchtbarkeit.

Da nun die trilogische Gliederung, unserer Auffassung gemäss, jene stetig fortwirkende Gesetzes-Sühne allein zur vollkommenen tragisch befriedigenden Lösung entwickeln und zu reinem Abschlusse bringen kann: so vermögen wir auch nicht eine in demselben Maasse vollkommene Lösung der tragischen Conflicte, eine so tiefe Versöhnungs-Katharsis in der Sophokleischen Einzeltragödie, wie in dem trilogischen System des Aeschylos; mithin auch in ersterer keine wahrhafte Rechtfertigung der weltordnenden Mächte zu erkennen, die jene Gesetzes-Sühne zur Erfüllung bringen. Eben so wenig entwickelt sich bei Sophokles, wie wir angedeutet, und bei der Besprechung seiner Tragödien deutlicher erhellen wird, die tragische Versöhnung mit psychologischer Consequenz aus der innersten Tiefe jenes endgültigen, dem menschlichen Handeln und freien Selbstbestimmen immanenten Gesetzes; da sich dasselbe doch immer wieder an eine dem Drama jenseitige, nicht mit demselben innig verflochtene Mythe, folglich auch nur in äusserlicher Weise anspinnt. So will uns auch das

heroisch männliche Gestaltungsprincip, als der eine Factor der tragischen Versöhnung in der Sophokleischen Tragödie, weder nach Seiten des Mythen-Heroismus hin, noch mit Rücksicht auf menschlich freies Selbstbestimmen, in voller Stärke; das Weibliche vielmehr als das Vorwaltende, folglich auch die mit Recht bewunderte Harmonie nur als Ausfluss einer höchsten Kunsttechnik erscheinen. Sophokles' geschlossene Einzeltragödie, so sagten wir, bedinge zu ihrer Vollendung einen vorgängigen geschichtlichen Umwandelungsprocess der speculativen Theologie und Volksreligion, welcher nur in Folge einer neuen, die Aeschylische scheinbar umkehrenden, im tiefsten Grunde aber und in den letzten Zielen mit ihr übereinstimmenden Prometheus-Idee zu Stande kommen konnte; einer Prometheus-Idee, für die der Heiligste und Gerechteste der Menschenfreunde und Befreier auf Golgatha litt und starb. Nicht im Widerspruch mit Gottes Allmacht, sondern als dieser selbst; nicht im Gegensatze zu Gottes Willen, sondern um Gottes Willen und in dessen Vollmacht: Beider Willen Ein Herz und Eine Seele, Gottes und des Menschensohns. Im griechischen Sinne ausgedrückt: Zeus, Prometheus und Herakles der Befreier in Einer Person; aber in einer Person, die den Knecht Gottes und den Menschenhelden, Gottes Knechtschaft und der Menschheit Heldenthum, in das Unendlichkeitsgefühl einer namenlosen Seelenpein aus unbegrenzter Gottes- und Menschenliebe verschmolz, worin Zwinggewalt, Titanentrotz und Erlösung als Eine Harmonie, Ein Himmelreich, sich erschloss und aufging über die Welt. Nun erst, nachdem die Prometheus-Idee eine solche Verinnerlichung und Durchgeistigung erfahren; nachdem sie zur geschichtlichen Thatsache geworden, die zugleich eine offenbarte Mysterie war: die verwirklichte Mysterien-Idee, aller jener Geheimlehren innerster Gehalt, welche eben die blos geahnte, in ihrer Geistigkeit und wahrhaften Bedeutung noch nicht erkannte Prometheus-Idee auch nur symbolisch feiern konnte — nun erst hatte das Abbild der Welt- und Weltgeschichts-Ideen, hatte das Drama, auch für sein Theil, die trilogische Form überstanden und überwunden. Wenn Schuld und Sühne, ihr Wesen so tauschten und ineinanderwoben, dass die vollkommenste Schuldlosigkeit die Gottesbusse für eine maasslose Verschuldung übernahm und eine Identitäts-Sühne gleichsam im Innersten vollzog: da konnte auch,

und dann erst, dieselbe Sühne von tragischer Schuld und Busse als ein innerer dramatischer Process durchgeführt werden, sich als Einheit in einheitlicher Kunstform entfalten; konnte denn auch die trilogische Folge der Stücke in eine selbstständige Einzeltragödie sich zusammenfassen und zu höchster Vollendung sich erschliessen. Und ist es erlaubt, ohne mit Begriffen zu spielen, Ursache und Wirkung, in ihrer dramatischen Wechselbedingtheit, als Erzeugendes und Erzeugtes, mit dem Verhältniss von Vater und Sohn in Parallele zu bringen und demgemäss auch mit dem dritten, mit dem Geistesfactor, dem ideellen Lösungs-Vermittler zu verknüpfen, welcher die Ausgleichung beider zur Identität bewirkt; oder, nach dramatischer Bezeichnung, mit der Versöhnungsidee zu verknüpfen, die eben die Einheit von Ursache und Wirkung ausspricht, welche die trilogische Aufeinanderfolge der drei Dramen in kunstbildlicher Gliederung darstellt: so wird es auch gestattet seyn, die wahrhaft selbstständige, die trilogische Form zu einheitlicher Kunstgestalt bewältigende und abschliessende Tragödie nur in demjenigen Drama zu erblicken, welches aus jener grossen geschichtlichen, die hellenische Mysterien-Symbolik mit einem wirklichen, thatsächlichen Inhalt erfüllenden Mysterie von Gottmenschlichkeit und Ideengemeinschaft zwischen Gott und Menschheit hervorging, und welches als das Sudarium gleichsam jener zur Menschengeschichte gewordenen Mysterie erscheint. Diese Gottmenschlichkeit und innerste Wesensgemeinschaft verkündet sich nun aber nicht mehr als siegreich durchgeführtes und erstrittenes, aus allen Feuer- und Wasserproben des Schreckens und Mitleids hervorgeläutertes Recht: das Palladium der antiken Welt und antiken Tragödie. Jene gottmenschliche Wesensgleichheit (Homousie) spricht die wechselseitige Durchdringung beider Naturen als Liebe aus. Die Tragik der Liebe hebt die des Gesetzes auf. Die schreckenvolle, durch drei Läuterungsstufen trilogisch reingeglühte Rechtssühne zerschmilzt nun in die tragische Wehmuth zweier, von Einem trauerseligen Liebesgeschicke, wie von Einem himmlischen Strahl, entflammten und verzehrten Herzen: das ewige Ach und Weh des romantischen, des modernen Drama's, in der heiligsten, wie in der profansten Form.

Dürfen wir nun in der Sophokleischen Tragödie den vollsten Ausdruck dieser tiefen innern Harmonie erblicken? Wir glauben

schon jetzt die Frage verneinen zu müssen. Sophokles' Tragik schwankt zwischen Rechts- und Liebes-Sühne, göttlichem Recht und Staatsrecht, Staatsgesetz und Liebespflicht, Staats- und Familienrecht, ohne den gegensätzlichen Process zu reinem Austrage zu bringen, der ihre Gemeinsamkeit in letzter Tiefe klar und entschieden darwiese. Vielmehr lässt er die trilogischen Gegensätze, anstatt sie in einer höchsten Idee zu verknüpfen, in die skeptische Doppelspitze zweier Gleichberechtigungen auslaufen. Man müsste denn die unbedingte Verehrung vor der Wahrsagerkunst und blinde Unterwerfung unter Priesterspruch für diese höchste Idee halten.

Sophokles' nichttrilogische Tragödie, d. h. seine nicht durch eine gemeinsame Idee verknüpften Dramen — diejenigen Dramen nämlich, die er gleichzeitig, in Drei- oder Vierzahl, den Mitbewerbern entgegenstellte — Sophokles' selbstständige, in sich abgeschlossene Tragödie konnte nur eine scheinbare, formelle Harmonie erreichen, die wohl ein vollkommenes Ebenbild seines harmonischen Dichtergemüthes, seines maassvollen Empfindens und Bildens, die tiefe Melodik seiner Seelenschönheit, keineswegs aber den vollendeten Ausdruck der tragischen Idee darstellt, welche vielmehr nur in Aeschylos' trilogischer Gliederung ihr getreues Abbild fand, und, der antiken Anschauung gemäss, auch nur darin finden konnte. Gleichwohl ist der formelle Fortschritt für die dramatische Technik von der grössten Bedeutung. Das Mittelglied im dramatischen Organismus: die Verwickelung, die Schürzung des Knotens und allmäliche Vorbereitung der Peripetie, mit welcher Aeschylos kurzen Process machte, um rasch nach einer einfachen, aber in festen, grandiosen Strichen hingestellten Exposition die grossen Schläge der Katastrophe zu führen, diese feinere kunstreiche Knotenschürzung, eine Hauptstärke des Sophokles, ergänzt eine Lücke in der Technik der Aeschylischen Tragödie. Eben so bringt die Einführung eines dritten Schauspielers in den Dialog eine grössere scenische Bewegtheit, eine farbenreichere Schattirung zu Wege, und begünstigt eine feinere Motivirung und psychologische Entwickelung der Gegensätze und Conflicte. Der dritte Spieler verkettet die symmetrische, parallele Scenenfolge und den von zwei Schauspielern vertretenen Dialog zu einem buntern Gewebe, wobei aber wieder die

mächtige, dramatisch-theatralische Bewegung in Anschlag zu bringen ist, die der Aeschylische Chor, als dieser dritte Schauspieler gleichsam in corpore, durch seine Mitwirkung in das Gespräch und in die Handlung wirft. Sophokles' bewunderter und von Aristoteles als einzig mustergültig gerühmter Chor bleibt in der Regel auf die Rolle eines ästhetischen Beschwichtigers und Dämpfers, eines blossen temperirenden Kunstmittels, eines gleichsam ethisch-musikalischen Tactangebers, beschränkt. Seine herrlichen, lyrisch herrlichen Stasima greifen in das Getriebe der dramatischen Handlung meist nur als Hemmräder, sey's auch glänzend goldene, ein; während bei Aeschylos selbst die Stasima, wie sich uns ergeben, nicht lyrische Ruhepunkte, sondern Brennpunkte des dramatischen Spiegels sind, worin die Geister der Handlung gleichsam erscheinen. Die Mehrzahl von Sophokles' Chorgesängen könnte ohne Einbusse, nicht an poetischer, aber doch an dramatischer Wirkung, aus seinen Tragödien ausgeschieden werden. In Aeschylos' Tragödien wäre dies geradezu unmöglich. In einem Kunstwerke darf aber kein Theilglied, kein Moment ausserhalb des Gattungszweckes solchen Kunstwerks, der beim Drama eben die Handlung, die mit der Katastrophe schwangere und kreissende Handlung ist, als blosser Schmuck und poetischer Zierrath gelten wollen. Im König Oedipus schwankt der Chor zwischen den Conflicten rathlos hin und her, und theilt nahezu die Verblendung des Königs, indem er bis zuletzt es kaum zu einer Ahnung der Katastrophe bringt. Wie fällt er doch, der arme, bedrängnissvolle Greisenchor aus der ihm von Aristoteles zugewiesenen Rolle eines „Kedeutes," eines Rathgebers, Warners, Trostzusprechers, und tauscht sie gegen die eines mit seinem Leidenshelden in gleicher Verblendung verstrickten Mitdulders so trostlos um, dass er in dem zweiten schönen Stasimon (863—910) mit brünstigem Gebete von Zeus die Enthüllung des schaudervollen Geheimnisses erfleht! Hier steigert der Chor die Angst, anstatt besänftigend zu wirken, was er nur als ein in die Handlung und Geschicke, nicht sie bestimmend, aber doch thätig betheiligter und mit verflochtener, nur als Aeschylischer Chor, nicht als Sophokleischer durfte, welcher ausserhalb des Pathos steht, das die Schuld und die Katastrophe des Helden begründet. Ein solches Pathos ist hier die unheilvolle Kurzsichtigkeit und Bethörung des

Königs Oedipus, die aber auch auf den Chor übergeht, wodurch derselbe zu einer unfreiwilligen dramatischen Bedeutung kommt, weit über seine Stellung und sein tragisches Mandat. Steht doch dieser Chor selbst einem der eifrigsten Vertreter Sophokleischer Meisterschaft, steht er doch selbst dem Bernhardy „zu wenig über der Handlung, als dass er im Geiste des unparteilichen Beobachters ein festes Urtheil fassen, und das sichere Verständniss der leitenden Idee vermitteln könne.“[1]) Ueber eine „gemüthliche Theilnahme“ erhebt sich auch der Chor im Ajas nicht; und, bis auf die zarten, lieblichen Schlummerstrophen, scheinen die Chorgesänge im Philoktet nur ein müssiges Echo von Neoptolemos' zwischen Täuschungsversuchen und edler Heldenoffenheit schwankendem Seelenkampfe. Wir können mit Dio Chrysostomos[2]) von der wunderbaren Lieblichkeit und edlen Pracht (*ἡδονὴν δὲ θαυμαστὴν καὶ μεγαλοπρέπειαν*), die Sophokles' Chorgesänge athmen, uns entzückt und hingerissen fühlen, ohne sie darum für eben so nothwendige Bestandtheile seiner Tragödien anzusprechen, als sie melische Meistergebilde sind. In Rücksicht auf dramatischen Organismus und innige Verkettung mit den Geschicken der Hauptpersonen, scheint uns der bald dithyrambisch süsse, bald lyrisch beschauliche, bald epithalamisch wonnevolle Sophokleische Chor doch nur das fünfte Rad am Wagen der Tragödie, wenn auch das fünfte Sonnenrad an einem Sonnenwagen. Bernhardy, ein fast unbedingter Bewunderer von Sophokles, kann nicht umhin zu bemerken: „Die Charaktere“ (bei Sophokles) „spielen jedes Stück rein und vollständig ab.“ Ein grosser Vorzug ohnstreitig im Sinne des modernen Drama's; vom Gesichtspunkte des antiken Chordrama's aber stellt Bernhardy's Bemerkung dem Sophokleischen Chor einen Quiescirungsbrief aus. Bei Euripides ist der tragische Chor vollends auf den Invaliden mit dem Leierkasten heruntergekommen. Allein auch in der Behandlung des Chors bei Sophokles scheint uns ein Keim zu dessen schliesslicher Auflösung, mithin auch ein erster Keim zum Verfall der griechischen Tragödie selbst, zu liegen. — Man hat die Kunst des Sophokles mit der Plastik des Phidias verglichen. Nicht eben zu Sophokles' besonderem Ruhme, wie uns dünkt. Denn allzeit und überall, wo

---

1) a. a. O. 324. — 2) II, p. 273.

die scenische Kunst mit der Plastik in Wechselbeziehung trat, hat sie ihr eigenstes Wesen gefährdet und Schaden an ihrer Seele genommen, in dem Maasse, als sie das Plastische anstrebte. Weder Aeschylos noch Shakspeare sind plastisch. Auch Schiller nicht, wo er in seiner ungebrochonen Urkraft dichtet, und selbst Sophokles nicht in seiner vollen tragischen Strömung und Fülle. Wo das Plastischo bei ihm zur Empfindung kommt, wie in einigen schon genannten Frauencharakteren, denen wir noch dio Jocaste beigesellen und die marmorharte Pallas Athene im Ajas, die von plastischem Schrot und Korn bis in's Herz hinein – wo das Bildwerkliche an die Seele tritt, da wirkt dieses Sophokleisch Plastische eben nicht zu Gunsten des tragischen Eindrucks, der Furcht- und Mitleidserregung.

Von Sophokles' kunstvoller Motivirung der Katastrophe aus dem Charakter des Helden, in feinen Seelenzügen, war schon die Rede; aber auch davon, wie trotzdem und im Widerspruch hiermit, das tragische Geschick dos Helden nicht durch seine Entschliessungen, sondern durch einen im letzten Grunde unerforschlichen Götter- und Orakelspruch bestimmt und herbeigeführt wird. In einem solchen Proisgeben an ein endschlüssiges Gottverhängniss, in einem solchen zu Schandenwerden des menschlichen meist schuldfreien, oder doch mit seinen Geschickon durch keinen nachweisbaren, keinen vernünftigen und begreiflichen Schuldconnex verflochtenen Wollens und Trachtens, in solchor unbedingten Nichtigkeit menschlichen Thuns und noch so trefflichen Strebens, jener Götterfügung gegenüber, glaubten einige Kunstphilosophen, wie Solger[1]) und seine Nachsprecher, Bohtz z. B.[2]), Gruppe[3]) gerade das wahrhaft und ausschliesslich Tragische zu erkennen. Diese Würdigung des menschlichen Looses, im Verhältniss zum Göttlichen, mag eine strengfromme, eine religiöse seyn, eine sittliche ist sie nimmermehr. Noch weniger kann das Tragische aus ihr hervorgehen, das einen solchen Untergang des Menschli-

1) Aesthetik. S. 145 ff. „Das Gebanntseyn des Menschen in die Existenz ist es, wodurch das tragische Gefühl erregt wird.“ Nachgel. Schriften. 2. Bd. Ueber Sophokl. S. 273. „Nie zu vereinende Spaltung zwischen dem Ewigen und Zeitlichen.“ — 2) Die Idee des Tragischen. 1836. S. 58 ff. — 3) Ariadne. S. 230 ff. „Das ewig tragische Thema bleibt, dass der Mensch — mit gutem Willen Böses stiftet“ u. s. w.

chen bedingt, in welchem sich eine volle Rechtfertigung des Göttlichen offenbart; ein höchstes Gesetz oberster Weltführung, das aber die menschliche Vernunft auch als das ihrige begreift und erkennt. Eine vollbefriedigende Lösung, Gemüthsberuhigung und tragisch reine Versöhnung kommt aber, wir wiederholen es, in keiner einzigen von Sophokles' vorhandenen Tragödien zu Stande. Auch nicht, müssen wir noch einmal betonen, in seinem zu Athens Nutz und Frommen beatificirten Oedipus auf Kolonos, der, unmittelbar vor seiner unterirdischen Verklärung, seiner Himmelfahrt in die Erdenkluft, die schrecklichsten Verfluchungen gegen Söhne und Vaterland auf sein von so viel Gräuel und Jammer gebeugtes Greisenhaupt ladet; und noch an der ehernen Schwelle des schauerlichen Heiligthums der „Unnennbaren" wüthet, die Aeschylos zu versöhnten Eumeniden besänftigt; die aber Sophokles' unversöhnlichen Verflucher seiner in Blutschande erzeugten, und durch ihn unseligen und schmachbedeckten Söhne in „Donner-Gottes Flammenblitz" begraben; in ein leuchtendes Grab betten, leuchtend wie Merlin's, und doch ein ewiges Geheimniss; auch hierin der lichterfüllten Gruft ähnlich, worin der bretonische Zauberer, umstrickt von seinem eigenen Netze, ruht. Ein ewiges Räthsel, unaufklärbar, dessen Wort nur Theseus kennt, wenn dieses Wort nicht zugleich das Siegel wäre, das seinem Munde unverbrüchliches Grabesschweigen auferlegt.

Wie sollte nun gar von einem tragisch reinen Abschluss, von Gemüth beseligender Rechtfertigung des Göttlichen, von schuldaustilgender Versöhnung, im König Oedipus die Rede seyn? In Sophokles' durch alle Zeiten als grösstes Kunstmeisterstück gepriesener und verherrlichter Tragödie? (*ὡς ἐξέχοντα πάσης τῆς Σοφοκλέους ποιήσεως* Argum.) In einer Tragödie, die der von eigener Hand geblendete, von Volk und Familie ausgestossene Gräuelheld mit blutstrudelnden Augenhöhlen in hellem Jammer beschliesst? Nach einer Schuldaufklärung und Knotenlösung beschliesst, deren Kunstmeisterschaft eben so hewundernswürdig ist, als sie dieses Meisterstück, nach unserem Gefühl und Urtheil, auf Kosten einer wahrhaft tragischen Schlusswirkung zu Wege bringt. Es liegt uns nun ob, unsere Ansicht an Idee und Führung dieses in jeder Beziehung, namentlich in Rücksicht auf die Unfehlbarkeit in der Kunst der Verwickelung und Entwickelung, von

Vielen über alle Tragödien des Alterthums erhobenen Schicksal-
Intriguenstückes zu prüfen und nachzuweisen.

König Oedipus (ὁ τύραννος Οἰδίπους).

Der grosse Dichter hat auch in Hinsicht auf Planform ein merkwürdiges Problem in dieser Tragödie gelöst. Er lässt nämlich die dramatische Form selber, die stufenweise Entwicklung von Thatmomenten aus ursächlichen Bedingungen, als tragische, in schrittweiser Allmälichkeit erfolgende Geschickes-Ereilung vor unsern Augen sich entfalten. Die dramatische Grundform, die stetig fortrückende Entwickelung, erregt hier, als solche, als blosse Wirkungsfolge, Furcht und Mitleid. Die Allmälichkeit der Enthüllung ist das Grauenerregende; das unvermerkte, Schritt für Schritt mit der sich steigernden Selbstverblendung heranschleichende Innewerden dieser Selbsttäuschung ist hier das Tragische. Freilich fürs erste nur ein formell Tragisches, wie denn die dramatische Wesensform, das Werden, das hier zur Schicksalsintrigue sichtlich emporsprosst, auch nur zunächst ein abstracter Formbegriff ist. Zu jenem allbewunderten, durch tragischen Gehalt grössten Kunstwerke konnte sich unsere Tragödie nur dann entfalten, wenn dieser Gehalt selbst, vermöge einer schuldursächlichen Entwickelung der Geschicke aus nicht blos gläubig frommen, sondern aus einer sittlich religiösen Idee, sich als tragischer Gehalt auswiese: und nur dann zu solchem Kunstwerk sich entfalten, wenn diese Idee in ihrer Dialektik rein aufginge. Nach unsern Begriffen ermangelt aber der bewegende Gedanke in König Oedipus einer solchen innern Begründung. Vielleicht gelingt es uns, an der dargelegten Fabel-Intrigue unsere Meinung zu verdeutlichen und zu rechtfertigen.

Nun tritt uns aber eine zweite merkwürdige Eigenthümlichkeit dieser Ausnahmstragödie entgegen: dass die Handlung nämlich nicht als eine gegenwärtige verläuft; nicht als eine vom Helden vor unsern Augen verschuldete That, die ihn seinem Geschicke zubewegt. Die Geschicke des Oedipus vollziehen sich hier an verjährten That- und Schuldmomenten, die an ihn herankommen, nicht dass sie von ihm ausgingen. Sein ganzes Handeln besteht darin, dass er längst geschehene Thatsachen als seine Entlastungszeugen herbeiruft, die sich, eine nach der andern, in ihr Gegentheil verkehren; ähnlich wie es jenem Beschwörer er-

ging, welcher seine dienenden Geister citiren wollte, sich aber in den Zauberformeln geirrt hatte, und höllische Dämonen emporrief, die ihn stückweise zerrissen. Oedipus lässt sich seinen dramatischen, längst geschürzten Knoten gleichsam von ausserhalb kommen, und wickelt ihn zum Schicksalsnetze auf, in das er sich, nach Maassgabe, als er ihn aufknüpft, immer tiefer verstrickt. Sein dramatischer Knoten ist ein vom Spinnrade des Schicksals abgespulter Ariadne-Knäuel, mit dem er sich in sein Sünden-Labyrinth hinein bewegt wie ein Seiler, rückwärts schreitend. Nachdem der „Oedipus" des Komikers Eubulos, und der „Laios" des Komikers Platon verloren gegangen, war es, vor allen dramatischen Literaturen, der deutschen vorbehalten, ein Schicksalsdrama von solcher Selbstverwickelungs-Katastrophe hervorzubringen, einzig in seiner Art; so merkwürdig wie Sophokles' König Oedipus. Wir meinen das Lustspiel zu dieser Tragödie, das kein geringeres Meisterstück als diese: Kleist's „Zerbrochener Krug," wo auch ein Oedipus, ein Klumpfuss, der Dorfrichter Adam, genau wie König Oedipus, sich in seine Selbstentdeckung hineininquirirt und hineinverhört; jede Verhörsfrage ein schlaugelegter Selbstschuss. Lasst uns zusehen, ob das Selbstverhörsprotokoll vom König Oedipus so unentrinnbar fest und mit der unfehlbaren Schicksalslogik geführt ist, wie Adams. Es verlohnt sich wohl, die berühmteste aller Tragödien auch einmal von Seiten der Stichhaltigkeit ihrer Intrigue zu beleuchten.

Laios, Sohn des Labdakos, König von Theben, kehrt sich nicht an den Orakelspruch der „Delphischen Priesterschaft": dass ihm bestimmt sey, von der Hand seines Sohnes zu sterben, und zeugt getrost diesen Sohn mit seiner Gemahlin Jokaste, des Menoekeus Tochter. Kaum war aber das Kind geboren, fällt dem Vater das Orakel ein. Er schnürt denn auch gleich dem Neugeborenen die Knöchel zusammen und übergiebt das Kind einem Sklaven, um es auf dem Gebirge Kithäron auszusetzen. So erzählt Jokaste dem Oedipus 711 ff. Der Diener dagegen berichtet 1173 ff.: er habe das Kind, dessen Knöchel durchbohrt waren, von der Mutter, von Jokaste selbst, empfangen, um es zu tödten. Der Sklave hatte des Knäbleins sich erbarmt, und es auf dem Kithäron einem Hirten aus Korinth übergeben 1142 ff. Dieser bringt es nach Korinth dem kinderlosen Königspaar, Polybos und

Merope 775. Mit treuer Elternliebe zieht das Korinthische Herrscherpaar den Findling gross, den sie „nach den angeschwollenen Füssen Oedipns“ nennen 1036. Er wuchs heran, geltend „als Erster von den Bürgern“, in ungetrübtem Jugendglücke, bis ihm eines Tages „beim Wein des Gastmahls ein trunkener Mann zurief: dass er ein untergeschobenes Kind sey“ (*πλαστὸς ὡς εἴην πατρί*) 780 ff. Das gefallene Wort beunruhigt den Jüngling so lebhaft, dass er die vermeintlichen Eltern um Aufschluss angeht. Ihr Unwille über den Lästerer freut ihn, aber das Wort nagt in seinem Innern fort. Es lässt ihm keine Ruh; er eilt „heimlich von Vater und Mutter“ aus Korinth nach Delphi (Pytho), um vom Apollon sich Bescheid zu holen. Der Gott aber umgeht die Frage, und verkündet ihm das Entsetzlichste: Er würde der Mutter Gatte werden, mit ihr ein unseliges Geschlecht erzeugen und seine Mutter ermorden. Schaudernd ergreift der Unglückliche die Flucht, entschlossen, Korinth und seine vermeinten Eltern, Polybos und Merope, nicht wieder zu sehen, um des Gottes Voraussagung zu entrinnen. Auf seiner Flucht trifft er in Phokis auf einem Scheidewege (*σχιστὴ δ' ὁδός*. 733), wo die Strassen von Delphi und Daulia sich kreuzen, mit Laios zusammen, der von Theben nach Delphi auf dem Wege war, „um den Gott zu fragen“ (*θεωρὸς, ὡς ἔφασκεν, ἐκδημῶν*. 114). Der alte König und sein Herold drängen den daher wandernden Oedipus aus dem Wege (*πρὸς βίαν ἐλαυνέτην*. 805). Darüber erzürnt, schlägt Oedipus nach dem Wagenlenker, worauf der alte Laios dem Oedipus mit dem Treiberstachel Eins über den Kopf versetzt. Oedipus erwiedert den Schlag mit dem Wanderstab, unglücklicher Weise so heftig, dass der alte König todt vom Wagen stürzt. Die Begleiter wollen ihren Herrn rächen; Oedipus erschlägt sie allesammt, bis auf Einen, der nach Theben entkommt und die Botschaft bringt: Räuber hätten König sammt Gefolge erschlagen 122 f. Räuber, ein ganze Schaar. Diese Angabe des entkommenen Begleiters ist die erste für den Dichter nothwendige Voraussetzung, um nicht gleich am Ausgangspunkte der Tragödie eine Combination bei Oedipus aufkommen zu lassen. Was der Dichter aber zu seinem Vortheil, zu Gunsten seiner Verwickelung, erfindet, muss er um so glaublicher motiviren. Ein Grund der Lüge, warum der allein vom ganzen Gefolge ent-

ronnene Begleiter des Laios eine ganze Schaar von Räubern als die Mörder angab, dieser Grund durfte nicht erspart werden. „Um den Schimpf feiger Flucht“ vor einem Einzelnen, „von sich abzuwälzen“ — sagt Schneidewin, aber nicht Sophokles. Doch sey's. Die Voraussetzung ist unentbehrlich; die Lüge eine Nothlüge des Dichters, sie gehe drein. Welchem Dramatiker müsste man keine vorgeben? Zumal bei einem Stücke, das auf ein tragisches Verwickelungsmeisterstück angelegt ist, und auf ein so unvergleichliches wie dieses.

Kurze Zeit nach dem Vorfall im verhängnissvollen Engpass zwischen Delphi und Daulia, langt Oedipus in Theben an. Der Treffliche, dem sein eigenes Geschick ein Buch ist mit sieben Siegeln, er löst ohne Schwierigkeit das Räthsel der das Land verwüstenden Sphinx, worauf sich diese bekanntlich vom Felsen stürzt. Als Dank für die der Stadt erwiesene Wohlthat empfängt er mit dem durch Laios' Tod erledigten Thron von Theben die Wittwe des Königs zur Gemahlin. Jede neue Fadenkreuzung zu Oedip's Schicksalsnetz ermahnt uns, die Maschen genau zu zählen und dem Dichter auf die Finger zu passen. Denn wo die Tragödie identisch mit dem Strickwerk und die Katastrophe von der richtigen Zahl und Unentrinnbarkeit der Fadenkreuzung und Schleifenverknüpfung in dem Gewirk bedingt ist: da reisst eine Lücke in der Intrigue, ein einziger fallengelassener Garnring gleich ein gefährliches Loch in die Tragödie selbst. Laios' Ermordung, Oedip's Ankunft in Theben, seine Räthsellösung, Vermählung mit der Königswittwe und Thronbesteigung folgen so rasch auf einander, dass der Mord des Königs vor den sich drängenden Ereignissen in den Hintergrund treten mochte und nicht zur Erörterung kommen. Beim Beginn der Tragödie aber hat Oedipus von Jokasten schon vier herangewachsene Kinder. Er regiert mindestens funfzehn Jahre bereits, und erst in Folge einer schrecklichen, das thebische Gebiet entvölkernden Pest, die Apollon als Strafe für die unterlassene Sühne von König Laios Mord über das Land verhängt; erst auf den Bescheid, den Oedip's Schwager, Kreon, ihm aus Delphi bringt: die Seuche werde nicht eher zu wüthen aufhören, als bis der im Lande lebende Mörder des Laios verbannt oder getödtet würde — da erst fragt Oedipus, wie und wo Laios ermordet ward (112ff.):

Ward Laïos zu Hause, oder auf der Flur
Vom Mord getroffen, oder in der Fremde wo?

Diese Unwahrscheinlichkeit, dass Oedipus nicht schon früher obige Frage gestellt, und bis dahin kein Wort von der Todesart seines Vorgängers in der Regierung, des ersten Gemahls seiner Frau, sollte erfahren haben, diese grelle Unwahrscheinlichkeit hat Aristoteles [1]), wie bekannt, unter seine mächtige Aegide genommen, als eine Voraussetzung, die jenseits der Fabel und Handlung liege und diese nicht weiter berühre. Sey's drum! Auch dies zugegeben; wenn nur innerhalb der Intrigue von da an Alles so niet- und nagelfest ist, wie Aristoteles rühmt, und ihm seit zweitausend Jahren einstimmig nachgerühmt wird! Wenn nur das Orakel, das Oedipus selber, vor dem Todtschlag im Engpass, von Apollon erhalten, und dieser Todtschlag dazu, wenn nur diese beiden Erinnerungen ihm nicht beständig und unablässig vor der Seele schweben müssten; ihm, dessen unruhige, bewegliche, forschbegierige, zu Verdacht und Argwohn leicht aufregbare Gemüthsart der Dichter so bewundernswürdig mit seinen tragischen Zwecken in Einklang zu setzen wusste! Wenn nur die grösste Kunst bei einem mit so feiner Berechnung angelegten Charakter nicht zu kurz fällt, und wenn sie nur ausreicht, um die Wahrscheinlichkeit aufrecht zu erhalten: dass diese beiden Schreckbilder, die Warnung des Orakels und der Todtschlag, nicht vor der Zeit, nicht schon vor der Peripetie, eine solche Gemüthsart in's Gedränge gebracht, und Combinationen, Vermuthungen, Ahnungen geweckt haben, die der Wirkung der Katastrophe doch so gefährlich werden konnten! Muss man, nach allen Regeln einer gesunden Erfahrungsseelenkunde, sich nicht jetzt schon im Stillen fragen: Ob denn die Gewissheit, dass das Korinthische Königspaar, Polybios und Merope, seine unzweifelhaften Eltern sind, in Oedipus Herzen, auch nach jener seine unächte Geburt betreffenden Aeusserung, so unerschütterlich wurzeln mag, dass ein inzwischen von ihm verübter Mord, und die kurz nachher eingegangene Ehe ihn so gar nicht sollte behelligt haben? sein so leicht beirrbares Gemüth so gar friedselig auf sich sollte haben beruhen lassen? Doch

1) Poet. XV, 8.

werfen wir auch dies Bedenken zu den übrigen; zu den unerlässlichen Voraussetzungen, die jenseits des Stückes fallen, und die man dem Dichter dreingeben muss. Was uns aber ernstlich bange macht, ist die Besorgniss: ob nicht jene drei Schreckbilder, der Todtschlag, die Verheirathung und der untergeschobene Sohn, ob die nicht denn doch, bei dem ersten Anstosse gleich, mit der Intrigue durchgehen werden? Zumal bei einem so empfänglichen und prädestinirten Charakter, wie der des Oedipus. Zum Glück ist der vorherrschende Zug dieses Charakters, seine Erbanlage: die Selbstverblendung. Dass nur aber dieser Zug nicht zum tragischen Tick wird; zum tragischen Sündenbock, der alle Sünden der Intrigue gegen die psychologisch-dramatische Wahrscheinlichkeit auf sich nehmen muss! (132):

> Nnn denn, von Grund aus bring' ich's weiter an das Licht!
> (ἀλλ' ἐξ ὑπαρχῆς αὖθις αὔτ' ἐγὼ φανῶ.)

So ruft Oedipus, nach Kreon's Berichterstattung, und entbietet, auf dessen Rath, den blinden Seher, Teiresias; er, der sehende Blinde. Der Seher erscheint: Oedipus fordert ihn auf, laut Orakelbescheid, durch Bezeichnung des Mörders die Stadt zu retten. Der erschrockene Prophet beschwört ihn, abzustehen von seiner Zumuthung. Der König ereifert sich, in edler Entrüstung ob des Priesters Nichtbeachtung der Wohlfahrt und des Heiles der Stadt. Da Teiresias trotzdem Auskunft verweigert, bezüchtigt ihn der König, zornentbrannt, der Mitschuld, ja der Anstiftung des an Laios, im Einverständnisse mit Kreon, verübten Mordes. Nun schwillt auch dem Seher die Zornader und er fährt auf: „Du bist der Sünder, du die Pest des Vaterlands! (362):

> Du, sag' ich, bist der Königs-Mörder, den du suchst!

Der Wortwechsel wird immer erbitterter, die Scene immer bewundernswürdiger durch dramatische Situation und Wirkung, aber auch unsere Furcht immer grösser vor der wachsenden Unwahrscheinlichkeit, dass die drei Schreckbilder sich nicht jetzt schon melden und uns die Meisterscene verderben. Oedipus schilt den Seher „blind an Ohren, Geist und Augen." (412ff.):

> Teiresias. Ich sage, da denn einen Blinden du mich schmähst,
> Du, wenn auch sehend, siehst nicht deinen Jammerweg ....

Weisst du, von wem du stammest? Du bist unbewusst
Ein Gräul den Deinen unten und auf Erden hier. . . .

Oidipus. (da sich Teiresias entfernen will)
— Bleibe! Wer der Menschen, wer hat mich gezeugt?

Teiresias (im Abgehen.)
Ich künde scheidend, was ich sollte, als ich kam, . . .
Dir aber sag' ich: jener Mensch, den eben du
Verfolgst mit Drohung und Gesetzverkündigung,
Des Laïos Erwürger, — er ist eben hier . . . . .
. . . . Ein Blinder aus dem Sehenden,
Ein Bettler aus dem Reichen wird er, wandert dann,
Mit seinem Stab vortappend, in das fremde Land.
Dasteh'n vor seinen Kindern wird er dann, zugleich
Ihr Bruder und ihr Vater, und, — die ihn gebar,
Derselben Sohn und Gatte, der des Vaters Weib
Umarmt, und dessen Mörder ist.

Wir zittern weniger über Teiresias' schreckliche Fingerzeige, als über den Orakelbescheid, den Oedipus auf seiner Flucht aus Korinth in Delphi erhalten: „Er werde der Mutter Gatte werden, mit ihr fluchbeladene Kinder zeugen und seinen Vater ermorden", und auf den nun des Sehers Worte ein so grauenvolles Licht schon eingetroffener Erfüllung werfen. Wehe, wehe! die Unwahrscheinlichkeit, dass Oedipus nicht jetzt gleich auf seine Spur komme, fängt hier schon an, uns zu ängstigen. Wir müssen nur rasch unsere Angst mit ein Paar wunderwürdigen Zügen beschwichtigen, die der grosse tragische Psycholog in den Charakter des Oedipus hineingewebt, und die zur Noth geeignet sind, die Unwahrscheinlichkeit zu bemänteln.

Zweierlei Wesenseigenschaften wollte Sophokles in seinem Oedipus zu tragischer Sichtung bringen. Das Räthselwort der Sphinx: der Mensch [1]), das Oedipus so glücklich errathen, es sollte sich an ihm selbst verbeispielen; sich in ihm zu einem neuen, weit verwickeltern Räthsel knüpfen, dessen Schlingen ihn, den Unglückseligen, in den Abgrund nachzuziehen bestimmt waren, in den seine Auflösung die Sphinx gestürzt. Im Oedipus sollte sich zunächst der Wesenscharakter des Menschen spiegeln,

1) Athen. X, p. 456 B.

des „Narren der Natur“, wie ein durch Trübsinn und Schwermuth zum Zweifler und Skeptiker verdüsterter Charakter der spätern Tragik den „Menschen“ nennt. Diesen Menschen, den Narren der Geschicke, den Spielball der Himmlischen, das Gattungswesen Mensch, wollte Sophokles' ironische Tragik im Oedipus zu beherzigen geben, als Gegensatz zur Aeschylischen Tragik, welche den Menschen zur Gottwürdigkeit läutert und erhebt; als negatives Gegenbild zu dieser heroischen Tragik; in tief frommer Absicht unstreitig, zum grössern Ruhme des Orakels; aber, hinsichtlich des armen Menschen schon mit einem Anflug der Stimmung, womit Mephistopheles seinen berühmten Spruch dem „Schüler“ in das Album schreibt. Im Oedipus galt es denn: einmal den Menschen, als solchen, zu zeichnen: seine Vernarrtheit in den eigenen Wahn, in den er sich mit den Weisheitszähnen verbeisst; seine den Gaul hinter den Pflug spannende Voraussicht; seine wurmstichige Trefflichkeit und anbrüchige Nächstenliebe: eine Liebe des Nächsten, der jeder sich selber ist; sein Wohlwollen, das Wind säet, und sein Wohlthun, das Sturm erntet; das Elend seines Selbstvertrauens und seiner Zuversicht. Aber mit dem Gattungswesen, Mensch, wollte Sophokles auch zugleich im Oedipus den Gattungscharakter des Herrschers, des *τύραννος* im edelsten Sinne, in dessen Wesenseigenschaften zeichnen: Eigenwillen, Hochmuth, Jähzorn, Verdächtigungshang aus Machteifersucht, Wahrheitsscheu bis zum Tollwurm, und den verhängnissvoll eigensten Charakterzug, die Grund- und Erbqualität des Herrschers: Selbstverblendung. Nun denke man sich diese Eigenschaften, Beider Eigenschaften: des Menschen und des Herrschers zu einer tragischen Schicksalsfigur vereinigt, zu einem Oedipus: Was Wunder, wenn die dramatische Wahrscheinlichkeit da einen Augenblick aus dem Lothe weicht und in's Schwanken geräth? Einen Augenblick; nicht länger, bis sie sich im individuellen Pathos ihres Helden wieder gesammelt, der kein Schema von allgemeinen Gattungszügen, sondern ein poetisch realer Held ist von Fleisch und Blut. Das individuelle Pathos des Helden ist aber das seines Geschickes. Wovon wird dieses bestimmt? Von der Grundstimmung des tragischen Helden. Und was ist Oedip's Grundaffect? In welche Grundfarbe ist sein ganzes Wesen, sein Gemüth getaucht? In keine andere, als in die

Farbe jener fürchterlichen Blutspuren in seinem Innern, um welche seine dumpfe Angst mit der Spürkraft eines Schweisshundes herumwittert, rastlos scharrend, bis er sein Gräuelgeschick an's Licht gewühlt: ἐξ ὑπαρχῆς φανῶ, „Von Grund aus bring' ich's an das Licht!" Und der Dichter lässt ihm Zeit sich zu sammeln und zum Bewusstseyn jener drei Blutflecke in seinem Innern zu kommen: des Orakelspruchs, des Todtschlags im Engpass und des Zweifels über seine Geburt. Er lässt beiden Zeit, in sich zu gehen: dem Helden und seiner Psychologie, dieweil der Chor sein erstes Stasimon singt; dieweil Kreon, der inzwischen eingetreten, sich bei dem greisen Bürgerchor über Oedipus' Verdächtigung bitter beklagt, welcher zugleich mit Teiresias sich entfernt, und volle Musse hatte, über die drei Bluttapfen in seinem Innern nachzudenken.

Nun kommt er zurück — Wie ein König etwa, den der Mensch in's Gewissen schlägt? Nein. Er kommt daher als blosser König; jeder Zoll ein zu seinem Schwellfuss aufgeblasener König, strotzend von Königs-Hochfahrt, Verdächtigungswuth und Verblendung. Er kommt daher mit seinem furchtbaren Balken im Auge, um mit dem eingebildeten Splitter in Kreon's Auge zu rechten, und die Scene mit Teiresias zu übertyrannen. Er beschuldigt ihn, nach der Regierung zu streben, im Einverständniss mit dem Priester; er schilt ihn einen offenkundigen Mörder und Räuber seines Thrones. Er durchschaue, er, der untrügliche Räthsellöser, den verrätherischen mit dem Vogelflugdeuter gezettelten Plan. Er setzt dem unschuldigen Schwager die Verhörsschraube an: ob denn Teiresias, bei frühern Nachforschungen wegen der Mörder des Laios, ihn, Oedipus, als den Mörder bezeichnet, und knüpft Kreon's Verneinung flugs zur Schlinge für beide entlarvte Verbrecher: den Schwager und den Priester. Das Alles ist meisterhaft — aber „die drei Zeichen am Kreuzweg!" Die drei schauerlichen Maale, die doch in Oedip's Seele an den Worten des Wahrsagers, gleich oberflächlich verharrschten Narben, mussten aufgebrochen seyn und frisch bluten! Wie? Und Oedipus hätte statt dessen, mittlerweile, aus seinen Seelenwunden nur Gift und Galle gesogen, um beides den Unschuldigsten in's Gesicht zu spritzen? — Und doch ist auch diese Scene mit Kreon wieder ein dramatisch psychologisches Meisterstück, als Charak-

terzeichnung von Königsverblendung und anklägerischer Tyrannen-Verstocktheit, während über ihm selbst eine solche Blutklage schwebt. Ist diese, in Beziehung auf Herrscher-Charakteristik mustergültige Scene, ist sie es aber auch mit Rücksicht auf Oedip's Gemüthslage? Oder konnte die an sich bewunderswürdige Scene es nur dann auch in Bezug auf diese Gemüthsbeschaffenheit seyn, wenn der Zuschauer das für ihn nur sichtbare und beklemmende Gewitter über dem Helden schweben, nicht in ihm, in dessen Busen, beängstigend aufsteigen sähe? Muss aber da nicht im Zuschauer gleichzeitig das Bedenken aufsteigen: ob die immer mehr zunehmende Selbstverblendung, weit entfernt, die Schrecken der nahenden Entladung zu erhöhen, —ob diese beharrliche und wiederholte Selbstverblendung nicht vielmehr nur ein Wetterleuchten sey, das die tragische Atmosphäre abkühlt? Doch wie? Wenn es die brütende Schwüle in Oedip's Brust gerade wäre, „die dämonische ihrer selbst unbewusste Aufregung“, wie ein scharfsinniger Erklärer meint, wenn diese gerade es wäre, die ihn, das Sphinx-Räthsel seiner selbst, unwillkürlich und unwiderstehlich in eine künstliche, über Unschuldige sich ergiessende Zornesentladung hineinstürmt, um die schwellende Angst in seinem Innern zu betäuben? Um das dumpf anrollende Gewitter in seinem Busen zu ersticken, wie man schwebende Donnerwolken zu zerstreuen glaubt, wenn man mit allen Glocken läutet? Gemach! dass wir nicht zu weit, ins Uebersichtige und Allzuscharfe, gerathen! dass wir die tragische Psychologie des Shakspeare-Drama's nicht der des Sophokles unterschieben, die, bei aller Feinheit der Charakter-Motivirung, noch nicht bis zu jener subjectiven Innerlichkeit durchgedrungen, welche als tragisches Gewissen geschäftig ist, das, wie der Wurm sein Sarggewebe, das Todesnetz seiner Katastrophe aus seinem Innern allmälich hervorspinnt. Auch bei Sophokles hat sich die psychologische Motivirung noch nicht bis zu der Geistigkeit durchgerungen und geklärt, wo das Schuldbewusstseyn an dem von der Reflexion ihm zugeworfenen Abbilde seiner selbst, wie der Basilisk an seinem Spiegelbilde, sich zu Tode entsetzt. Ja bei Sophokles erscheint die tragische Psychologie, trotz seiner feinen innern Motivirung, um so unfreier und gebundener, als er ihre Endfäden doch wieder an übermenschliche Einwirkungen, wie Orakel, Verhängniss, Götterschluss u. dgl. knüpft, wie bereits

erörtert worden. Und König Oedipus, die Muster-Tragödie antiker Motivirungskunst, möchte vorzugsweise den Beleg zu dieser Abhängigkeit selbst der innersten Gemüthsstimmungen von jenseitigen Bestimmungsmächten liefern. Lasset uns daher, und wär' es auch auf Kosten unserer, der modernen Shakspeare-Psychologie, lasst uns in Oedip's Aufregung eine ehrlich gemeinte naive Selbstverblendung erkennen, wobei seine Lage, ihm noch völlig unbewusst, nur für den Zuschauer sich aufhellt. Sehen wir, um der kunstvoll herrlichen Behandlung der Situationen willen, auch jetzt noch diesem verstockten, schon hier fast auf die Spitze getriebenen Wahne durch die Finger.

Furchtbar sind Oedip's auf Kreon's Haupt niederfallende Schläge. Sie schmettern zuletzt in den Einen Donnerkeil zusammen: „Sterben sollst du — so will ich!" Gleich darauf erscheint die Königin. Der Moment ist mit grossem Kunstgeschick wahrgenommen; denn mit ihr naht die als „wunderbar angelegt" gepriesene Peripetie. Bis hierher durfte unsere Bewunderung, mit Preisgabe jeglichen Bedenkens wegen der Voraussetzungen, mit Sophokles' Verwickelungskunst und Meisterschaft im Schürzen des tragischen Knotens Schritt halten. Folgen wir nun auch der Lösung mit derselben Ehrfurcht, und ohne Besorgniss, gegen diese Ehrfurcht zu verstossen, wenn, mit der Peripetie, auch in unserer unbedingten Zustimmung eine Wendung eintreten sollte.

Noch schwebt Kreon zwischen Verbannung und Todesstrafe beim Eintritt der Königin, seiner Schwester. Ihren Ermahnungen gelingt es endlich, im Verein mit den Bitten des Chors, nicht des Königs Ueberzeugung von Kreon's Schuld zu erschüttern, nur von der Vollstreckung der angedrohten Strafe ihn zurück zu bringen. Er entlässt den Schwager mit herben Worten, worauf er der Königin den Anlass des Haders und die Beschuldigungen des Teiresias mittheilt. In Bezug auf letztern meint Jokaste (708 ff.):

> Nun du entschlag' dich dessen, was du eben sagst,
> Und höre mich, erfahre: nichts, was sterblich ist,
> Besitzt die Gabe wahrzusagen irgend wie . . . . .

Und führt als Beweis dafür das dem Laios zu Theil gewordene Orakel an, das sich als trügerisch erwiesen, indem Laios von Räubern auf einem Dreiweg erschlagen worden:

> Doch der Entspross'ne war noch nicht drei Tage alt,
> Als jener ihm die Fussgelenke band und ihn
> Durch Leute in des Gebirges Oede werfen liess. . . .

„Auf einem Dreiweg“ — wie ein dreizackiger Blitzstrahl fällt das Wort in Oedip's Seele; der erste, der über den schauerlichen Abgrund hinfliegt und eines der Blutzeichen ihm sichtbar macht, aber nur das eine. Der blendende Blitzstrahl überflammt einen Augenblick seine Verblendung, so heftig, dass ihm eine Schuppe von den Augen fällt, aber nur eine. Die näheren Umstände beim Vorfall auf dem Dreiweg, die er angstdurchbebt der Königin abfragt, alle stimmen:

> Mir graut gewaltig, ob der Seher doch wohl sieht . . .

Ruft er —

> Weh! Wehe! nun wird mir es klar! -

Was klar? — Dass er des Laios Mörder. Nicht ein Haarbreit mehr. Den Seher, als wahrhaftigen Seher hat er ihn erkannt, aber nur bis an den Fingerzeig: dass er der Mörder des Laios; keine Linie darüber hinaus. Die weitern Offenbarungen des Sehers, die doch mit Händen zu greifen: von der Gräuelehe, in deren „Hafen Oedipus eingekehrt“ (420) — schon eingekehrt! von den „Kindern, ihr Bruder zugleich und ihr Vater“ (457), was ihm Alles auch das Orakel schon auf seiner Flucht von Korinth nach Theben haarklein verkündet hatte — davon regt sich in Oedipus auch jetzt noch nicht die leiseste Ahnung; als hätte der Blitzstrahl, der ihn als Mörder des Laios enthüllt, von der Schuldtafel alle andern Seher-Worte bis auf den letzten Buchstaben abgeschmettert, und nur diese Worte daranf stehen lassen: „Mörder des Laios!“ . . . „Die ihn gebar, derselben Sohn und Gatte, der des Vaters Weib umarmt und dessen Mörder ist“ (459f.) — den „Mörder“ hat er sich gemerkt; für alles Andere hat ihm Jokaste's Donnerstrahl das Gehirnorgan der Erkennnng weggesengt! Und bei dieser Gelegenheit auch die Hirnstelle gleich mitgetilgt, wo sich Jokastens eben gesprochene Worte unauslöschlich eingraben mussten, die Worte: „Als jener ihm die Fussgelenke band“, wovon sein Name „Oedipus“ noch die Narben trägt, „und ihn in des Gebirges Oede werfen liess“, wobei jener Vor-

wurf beim Weingelage in Korinth sich regen musste: dass er ein untergeschobenes Kind, — nach allen Regeln der Psychologie und Gedankenverbindung sich regen musste, und wobei alle jene Narben in seinem Namen aufbrechen mussten. Mussten, oder es giebt keine Gedankenverknüpfung, kein Ahnungsvermögen, keine Erinnerung noch Geistesstimme in der Menschenbrust, wovon doch selbst die unbewusste Natur zu singen und zu sagen weiss, wie beispielsweise der Wein sich regt und „rührt im Fasse, wenn die Reben wieder blühen.“ Solche Gedankenverbindung musste in Oedipus' Busen, musste hier sich endlich regen, trotz allen Zugeständnissen, die wir der Psychologie der Selbstverblendung zu machen bereit sind. Es müsste denn auch diese Selbstverblendung ein gottverhängtes Geschick seyn — Nein, nein! Um Melpomene's willen, nein! Um der Bewunderung willen, die wir vor des grossen Tragikers psychologischer Kunst hegen, nein! Die Selbstverblendung, auch diese blos Schicksalstücke? — Was fehlte dann noch zu einem Oedipus, der nichts als eine Gliederpuppe in der Hand eines Fatums wäre, so blind wie er? — Was dann noch fehlte? Der Himmel gebe, dass das zur Gliederpuppe des Schicksals ihm noch Fehlende nicht die weitere Entwickelung der Peripetie vollends ergänze, welche einer der geistvoll gelehrtesten Erklärer, Schneidewin, eine „wunderbar angelegte“ preist.

Den Diener, jenen entronnenen Begleiter, der die erste Nachricht von Laios' Ermordung hinterbracht — den verlangt nun Oedipus vor Allem selbst zu sehen, zu sprechen, um wegen der „Räuber“, der einzigen Angabe, die nicht stimmt, Aufschluss zu erhalten. Der Mann — erzählt die Königin — hatte von ihr das Amt eines Hirten ferne von der Stadt erbeten, als er ihn, Oedipus, „regieren sah“ (758 ff.). Er hatte in Oedipus den Mörder des Laios erkannt: diess der heimliche Beweggrund, den der Dichter in dem Wunsche des Boten andeutet: „Aufs Land sich zu begeben zu der Heerdentrift.“ Jokaste verspricht nach ihm zu schicken, und ersucht nun Oedip um Mittheilung seiner Lebensgeschichte, von der sie jetzt, nach vieljähriger Ehe das erste Wort vernimmt. Wir kennen den Inhalt. Für Oedipus ergiebt die Auffrischung jener deutungsvollen Fingerzeige nichts weiter, als den Spinnfaden, woran er seine Hoffnung hängt: es könnten

doch „Räuber“ des Laios Mörder gewesen seyn. Jokaste zieht aus der Erzählung die einzige Moral (857ff.):

Nichts acht' ich also der Wahrsagerkunst . . .

„Wohl richtig denkst du“, stimmt Oedipus bei; doch möchte sie nicht unterlassen, den Hirten zu entbieten, und geht mit ihr in den Palast. Der Chor singt sein zweites Stasimon, worin er von Zeus erfleht, die Wahrhaftigkeit des dem Laios gegebenen Orakels zu bestätigen, ohne zu ahnen, was sie ihrem Gebieter erflehen, dem die wackern Bürgergreise, eingedenk der Wohlthaten, die Oedipus der Stadt erwiesen, treu und aufrichtig ergeben sind. Darauf tritt wieder Jokaste ein, mit der Erklärung an den Chor, Oedipus' trostloser Zustand veranlasse sie, den Göttern Opfer und Weihekränze darzubringen, und richtet dann auch ein Gebet an Apollon vor dessen Altar. Bemerkenswerth ist die wiederholt angedeutete Einschränkung ihres Unglaubens auf die Wahrsagerkunst, auf die Priester, mit denen sie die Gottheit selbst nicht verwechselt wissen will; während der fromme, orakelgläubige Dichter beide, als sich gegenseitig bedingend, der Ehrfurcht empfiehlt und auch beider Heiligachtung: der Götter wie ihrer Diener, durch die fürchterlichsten Katastrophen einschärft. Hier, wie in der Antigone, ist die Collision zwischen König und Priester, weltlicher und geistlicher Macht, in voller Schärfe hingestellt, mit entschiedener Parteiname von Seiten des Dichters für Wahrsager und Götterdiener. Den Unterordnungsstreit zwischen den zwei Gewalten hat vor Hildebrandt der grosse griechische Tragiker und Kunstpriester, Sophokles, anderthalb tausend Jahre vorher, im Sinne Gregor's VII. poetisch entschieden.

Die Königin verrichtet noch ihr Opfer, als ein Bote erscheint; nicht der erwartete Hirt: der Bote kommt aus Korinth. Was bringt er? Die Meldung von König Polybos' Ableben; die frohe Mähr, dass die Korinther Oedipus zum König erwählt. Die Königin hat nur ein Ohr für die Freudenpost von Polybos' Tod (946ff.):

Götterspruch, wo bist du hin!
Vor Jahren flüchtend, Diesen zu ermorden, hat
Ihn Oidipus geflohen, und nun eben stirbt
Der Mann da nach des Schicksals Ordnung nicht durch ihn!

Eilig wird Oedip herbeigerufen und, triumphirend über die Nich-

tigkeit der Orakelsprüche, lässt sie ihm vom Boten die Nachricht von Polybos' Tod wiederholen. Die ungläubige, kühle, leidenschaftslose, nüchterne Jokaste, sie ist in Oedipus' Selbstverblendung mitverstrickt, und zwar aus entgegengesetzter Charakterstimmung. Die Contrastirung, wie sinnreich, feingedacht und kunstvoll! Aber die daraus abgeleitete Solidarität der Verblendung ist sie eben so wahrscheinlich, wie der Charaktergegensatz auf's feinste abgewogen und dramatisch wirksam erscheint? Bei solchen Anzeichen! so drückendem Gewicht, dass der Stumpfsinn selbst darunter ächzen müsste. Und in diese völlige Ahnungsblindheit bis an die Haarspitzen getaucht — eine Mutter! Die nicht einmal die Gewissheit von ihres ausgesetzten Kindes Tode hat. Eine Vorgefühllosigkeit, die nur der Auswuchs von Fühllosigkeit seyn kann; das Missgewächs eines verhärteten Frauenherzens. Oedipus, der, angstdurchgraus't, drinnen gebrütet über Laios' Mord, über seine schicksalschwere Geburt; Oedipus, der selbst mit seiner Katastrophe, wie eine Gebärerin, in Nöthen ächzt — wird Oedipus auch jetzt noch die unter den zerreissendsten Schmerzen sich hervorringende Leibesfrucht seiner Selbsterkennung verläugnen? Bruder seiner Kinder, Vater seiner Geschwister, Vatermörder, Muttergatte, Wehmutter und kreissende Schicksalsmutter seiner selbst in Einer Person seit so vielen Jahren, wird er noch immer nicht mit sich zur Welt kommen? Und der Dichter, wird er auch jetzt noch künstlich und widernatürlich die Geburt aufhalten, wie Juno die des Herakles? Der Tod des Polybos, der musst' es doch nachgerade zur Entscheidung bringen. In diesem Tode müsste, wenn auch nur halbgläubig, nur halb von Teiresias bekehrt, müsste Oedipus ein Gewicht mehr, eine Bestätigung mehr des Orakelspruchs erkennen. Nach dieser Todeskunde müsste in ihm die Schauderahnung doch aufblitzen, dass Polybos nicht sein Vater. Dieses, im Widerspruch mit dem Orakel und mit des Sehers Verkündigung natürlich erfolgte Ableben des Polybos, das sollte ihn nicht wenigstens stutzig machen? Des Polybos, dessen, in Oedip's Ueberzeugung doch jedenfalls eher zum Wanken gebrachte, als bestätigte Vaterschaft, jetzt, nach psychologisch-logischer Erbfolge, auf den übergehen musste, als dessen Mörder, im Einklang mit den Prophezeihungen und mit Jokastens Erzählung vom Hergang auf dem Dreiweg, er sich doch

so viel wie erkannt, der vollständigen Gewissheit angstvoll entgegenharrend in der fürchterlichsten Vertröstungsfrist! Unter keinen Umständen durfte sein allererster Gedanke als ungetrübter Freudenstrahl bei der Meldung von Polybos' Tod aufleuchten, was selbst den letzten Erklärungsnothbehelf, der ohnehin ein modern-psychologisches Gepräge trüge, zu nichte macht: dass nämlich Oedipus vor Betäubungsangst, aus Ahnungsschauder eben immer tiefer in Selbstverblendung versinkt, wie ein neuer Leck ein schon sinkendes Schiff vollends in die Fluthen begräbt. Am allerwenigsten durfte Oedipus in das Frohgefühl bei der Todesnachricht aufathmen (971 f.):

> Nein, jene Sehersprüche — Polybos nahm sie mit
> Und ruht in Hades' Wohnung — sie bedeuten nichts!

Damit nicht genug, macht sich Oedipus doch gleich wieder Gedanken. Und worauf hin? Auf Grund der soeben erkannten und von ihm mit erleichtertem Herzen belächelten Eitelkeit aller Vorhersagungen! Und fängt im halben Aufathmen von Neuem zu grübeln an — worüber? Etwa dass möglicherweise Polybos doch nicht sein Vater war? Behüte! Sein Grübeln verfolgt eine ganz andere Fährte (976):

> Doch wie? Der Mutter Bette — muss ich das nicht scheu'n?

Merope's nämlich! — Höchst verwundert über diese unbegreifliche Befürchtung, fragt sich Jeder: Doch wie? Merope's Bette? Die du doch ganz genau kennst! Ei du Selbstverblendeter von Gottes Gnaden! Welche unvorgesehene Umstände, welche Macht der Erde und der Verhängnisse könnte dich zwingen, deine Mutter zu heirathen, die du von Kindesbeinen auf als deine Mutter kennst, von Angesicht zu Angesicht, wie dich selbst? Unbegreiflich! Dass Oedipus seine wirkliche Mutter geheirathet, Jokasten, ist erklärlich: Er kannte sie nicht. Obgleich er damals schon dem Orakel den Streich spielen konnte: gar nicht zu heirathen. Wie er aber jetzt noch dastehen kann und zittern vor der Mutter Bette — bei dieser Anwandelung von nachträglicher, an den Haaren herbeigezogener Angst, an dieser Stelle, würde jedes heutige Theaterpublicum in ein schallendes Gelächter ausbrechen. Wer weiss, ob nicht das feinfühlige Athenische Publicum etwas

Aehnliches empfand, und ob nicht diese Angst den Oedipus um den Siegeskranz brachte, den er einem mittelmässigen Dichter, dem Philokles, überlassen musste. Wie mögen die Komödien-Parodien des Oedipus, die von Eubulos und Platon, sich über diese Verheirathungsangst um jeden Preis, über dieses Entsetzen vor dem Bette der alten Mutter Merope, lustig gemacht haben!

Und nicht abzubringen von der schauerlichen Möglichkeit, er könnte doch noch seine Mutter, die Merope, heirathen! Auf Jokaste's Rath, sich die Schrulle aus dem Kopfe zu schlagen, meint er: schon gut (984 ff.):

Wohl richtig wäre alles das von dir gesagt,
Wenn nicht die Mutter lebte; doch da sie nun lebt,
Nothwendig muss ich zagen, hättest du auch Recht.
Jokaste. Doch ist ein grosses Lebenslicht des Vaters Grab.
Oedipus. Gross, ich gesteh' es; doch ob der Lebenden — die Furcht!

Ob der lebenden Greisin, Königin Merope, die er, dem Orakel zu Gefallen, doch heirathen müsste! — Endlich tritt der Bote aus Korinth mit der vermeinten Beruhigung dazwischen: Merope sey nicht seine Mutter, so wenig wie Polybos sein Vater, und giebt sich als den Heerdenaufseher in König Polybos' Diensten zu erkennen, der ihn, den Oedipus, als ausgesetztes Kind, in des „Kithäron waldigen Schluchten fand," und dem Korinthischen Königspaare zutrug (1031 ff.):

Oedipus. In was für Noth und Elend fandest du mich denn?
Bote. Nun, deine Fussgelenke zeugen wohl davon.
Oedipus. Weh mir! Das alte Uebel, — warum nennst du das?

Königin Jokaste hatte es ihm schon oben nahgelegt, in ihrer Erzählung, wo sie u. a. auch von den zusammengeschnürten Fussgelenken ihres ausgesetzten Knäbleins sprach, ohne dass Oedipus die mindeste Notiz davon nahm. Nebenbei gesagt, läuft dem Korinthischen Hirten ein kleiner Widerspruch in der Angabe, wie er zu dem Kinde kam, in die Quere. 1026 sagt er:

In des Kithäron waldigen Schluchten fand ich dich.

1041:

— Ein anderer Hirte übergab dich mir. . . .

Der „andere Hirte" ist der von Oedipus erwartete; jener aus dem Gefolge des erschlagenen Laios, welcher „Räuber" als dessen Mör-

der bezeichnet hatte. Jokastens Verhalten bei den Mittheilungen des korinthischen Boten ist bewunderungswürdig. Auf Oedipus' Frage an sie (1054ff.):

> Frau, hältst du für denselben den, den eben jetzt
> Wir kommen lassen wollten, und den dieser sagt?

antwortet Jokaste:

> Wer . . . wen denn sagte? Höre nicht darauf! du musst
> Nicht sinnen ob der Reden da; es ist umsonst. . .

Diese Verlorenheit in tageslichter Entwirrung eines grauenvollen Knäuels ist das Präludium zu ähnlichen Katastrophen-Stimmungen bei Shakspeare. Nicht so einleuchtend möchte die Wirkung der eintretenden Katastrophe bei Oedipus erscheinen, dessen Verblendung das Räderwerk seiner Gedankenirrsale von Neuem aufwindet. Jokastens: „Nicht forsche dieses!" — beschwichtigt er:

> Sey ruhig! du, — wenn ich als Drei-Sklav stände da
> Von der dritten Mutter, du erschienest nicht gering.

Nun noch eine dritte! Eine Mutterfehlgeburt nach der andern, in Gegenwart der wirklichen Mutter. Jede neue Enthüllung ein neuer Schlag in's Auge, der seine Verblendung nur vermehrt. Wenn von einer Selbstverblendung noch die Rede seyn kann, wo eine unsichtbare Hand dem unglücklichen Opfer den Wahn wie einen Sack über den Kopf wirft. Wo das quos Deus perdere vult dementat (*ὅταν τε Δαίμων ἀνδρὶ πορσύνει κακὸν τὸν νοῦν ἔβλαψε πρῶτον.*[1]) den tragischen Knoten auf dem Scheitel des Helden zerhaut, dass der Hieb bis in's Gehirn dringt. Und obendrein mit einem zum psychologischen Motiv so glänzend geschliffenen Schwerte, dass dieses auch den Zuschauer blendet. Doch, o Wunder! O Mirakel des Genies! Sey's Blendungsglanz der höchsten tragisch-ironischen Sophistik, sey es das luce nil obscurius, das aus der Tiefe der Katastrophe hervorbricht: in diesem Momente scheint die „dritte Mutter" wahrer, ergreifender und tiefer aus Oedipus' Seelenwirrniss herausempfunden, als oben das Bangeseyn vor einer Ehe mit der zweiten Mutter. Wir haben hier eine von den Wendungen, wo das Genie aus der Nessel Versehen die Blume einer tiefern Wirkung pflückt. Die völlige Verfinsterung von Oedipus' Gemüth hat hier etwas schauer-

1) Eurip. fr. 30.

lich Erhabenes, wie das Verschwinden des letzten lichten Punktes der Sonnenscheibe zu totaler Sonnenfinsterniss. Wie man bei Sterbenden zuweilen den Geist mit einem letzten höchsten Aufleuchtungsglanze erlöschen sieht: so sinkt des unglücklichen Oedipus' Verblendung mit einem letzten blendenden Schimmer in ewige Nacht (1068 ff.):

Jokaste. Unglücklich du! erführst du nimmer, wer du bist!
Oedipus (zu den Umstehenden mit Verdruss)
Wird Einer geh'n und führen mir den Hirten her?
(auf Jokaste deutend)
Und die da lasst sich freuen an dem hohen Stamm.

Er meint: sich seiner überheben und schämen, ob seiner niedern Herkunft, die sie nun besorge. Jokaste eilt mit den Worten in den Palast ab:

Weh! Weh! du Unglücksel'ger! So vermag ich nur
Dir zuzurufen, anders kann ich nimmermehr!
Chor. Was wohl enteilt sie . . . . .
Im Sturm des wilden Schmerzes? Ich befürchte, dass
Aus diesem Schweigen etwas Schlimmes bricht hervor.
Oedipus. Es möge brechen, was da wolle. Mein Geschlecht,
Und wär' es niedrig, kennen will ich's immerhin.
Sie da vielleicht, — denn sie, ein Weib, ist stolz gesinnt —
Sie schämt sich meines Stammes aus der Niedrigkeit;
Doch ich, mich achtend als der Tyche Sohn,
Der milden Göttin, werde nie verächtlich seyn.
Von solcher Mutter stamm' ich . . . . .
Und ich aus solchem Stamme, würde nimmermehr
Ablassen, völlig zu erforschen mein Geschlecht!

Teiresias, Orakel, Laios, die beiden Unglücksboten, der Thebische und Korinthische Hirte — Alles vergessen. „Der Tyche Sohn", das Kind der Göttin Zufälligkeit und des blinden Ohngefährs, schweift auf der Fährte dieser seiner ächten Mutter. Der Gedanke ist an sich erschütternd tragisch; die Situation, abgetrennt von der gescheiterten Entwicklung, ein erhabenes Wrack. Höchst merkwürdig, höchst wunderbar! Der feinste Kunstmeister der antiken Tragödie entwickelt sich aus einer verfehlten Knotenschürzung zur tragischen Grösse eines Aeschylos. Für die Studie, für den dramatischen Dichter erscheint er selbst, der hehre Künstler, als der tragische Held gleichsam seiner überfeinen, und doch, in

Hinsicht auf Einwirkung des Göttlichen, wieder unzulänglichen Motivirungskunst. Sophokles selbst ist ein Oedipus gleichsam, der seine Mutter, die einfache Aeschylische Tragik, verkennend, sich in ein Labyrinth psychologischer Räthsel verstrickte, und mit der eigenen Mutter ein tragisches Geschlecht erzeugte: Blendlinge von Verhängniss und freier Selbstbestimmung; von tiefer Seelentragik, in Betracht der letzten Bestimmungsgründe aber, des obersten Waltens, in Betracht der unbedingten Abhängigkeit der edelsten, in ihren Motiven berechtigtsten Menschennaturen von einem Ueberweltlichen, dem menschlichen Wollen, Bestreben und Erkennen Unnahbaren, Blendlinge von seelenvollster Innerlichkeit und blinden Spielpuppen, regiert an den Lenkfäden der Geschicke. Zwittergeschöpfe von dramatischem Fortschritt, im Hinblicke auf die Folgeentwickelung der Tragödie und tiefern Verinnerlichung der Beweggründe, und von erster Abblüthe und Welkung der grossen griechischen Tragik und ihrer Nationalidee. Die ersten Mischungs- und Uebergangsdramen aus den grossen Formen und Ideen zu dem ästhetischen Drama von „reinmenschlicher“ Kunsttendenz, das aber gleichwohl noch durch eine, wenn schon verkümmert obliterirte Nabelschnur mit dem mythisch-allegorischen verknüpft bleibt. Zwieschlächtige Sprösslinge von tragisch-süssester Innigkeit und Harmonie in höchster Kunstform, und von unausgereifter Geistigkeit in Bezug auf das tragisch Höchste: auf die Versöhnungsidee; auf die Wechselwirkung zwischen Göttlichem und Menschlichem; auf die Entwirrung und Schlichtung menschlicher Geschicke, die als eine innere den Katastrophen immanente Weltvernunft sich offenbart.

Verfolgen wir unsere gehaltvoll wunderbare Tragödie bis zu Ende. Von ewig strahlender Schönheit ist die ganze Schluss-Katastrophe; zwei Strophen des Chors nicht ausgenommen, der, Ein Leib, Eine Seele und Eine Verblendung mit seinem Herrscher, plötzlich einen Freudengesang anstimmt, ob der „prophetischen“ Ahnung (*εἴπερ μάντις εἰμί*): Oedipus möchte wohl der Sohn irgend eines Gottes seyn, des Pan, des Apollon, von einer Bergesnymphe, oder von Gott Bakchos als „Fund“ in Empfang genommen von „Einer der Nymphen des Helikon.“ Die vorletzte „Ironie“ des tragischen Schicksals, an welcher die Ahnungslosigkeit der guten „Landes-Edlen,“ der 15 trefflichen Bürger-Greise zu

Schanden wird, die nichts sind als vervielfältigte Schlagschatten von Oedipus; vervielfältigt in Folge der künstlich mannichfachen Beleuchtung, die von Blendlichtern ausgeht. Denn schon erspäht der scharfsinnige Oedipus den bewussten Hirten, der ihm das sehnsuchtsvoll erwartete Licht aufstecken soll, und einen Abgrund aufhellen, voll entwirrter, gleich entflochtenen Schlangenklumpen, aufgerollter Schicksalsknäuel. Die Ahnungsseligkeit, das Vorgefühls-Entzücken des Chors ob der noch bevorstehenden Verherrlichung seines Gebieters, war die vorletzte; die Aufklärungs-Scene mit den beiden Hirten ist die letzte, die blutigste Ironie des Menschengeschickes in dieser Tragödie des „Reinmenschlichen,“ die ja nur diesem in dem tragischen Spiegel sein wahres Wesen zeigt: forschgierige Menschen-Blödsicht, die sich in namenlosen Jammer hineinforscht, das herrlichste Schauspiel für Götter; den Menschen zeigt, das Sphinx-Räthsel der Schöpfung: kriechend erst auf allen Vieren; dann zweibeinig, alle Nasen lang stolpernd über die eigenen Füsse: bis er zuletzt, fortwährend stolpernd, als dreibeiniger Wackelkopf in ein Loch stolpert: das Loch im Rechnungsabschluss seiner Menschenweisheit und wunderklugen Calküle und Pläne; das Endergebniss, der einzig sichere Fund seines Himmel und Erde durchwühlenden Grübelns des vier-, zwei- und schliesslich dreibeinigen Maulwurfs, der, als wackerer Minirer, den Himmel zu Grabhügeln scharrt, um darunter der seligen Urständ einer unsterblichen Verwesung entgegen zu modern. Des herrlichen Kunstspiegels, der dem Menschen ein solches Bild zur Beschauung und Erbauung vorhält! Oder scheint euch ein wesentlich besserer Trost aus „König Oedipus“ schaudermächtig jammervoller Katastrophe zu erblühen? Die Contrastirung der beiden Hirten so kunstmeisterwürdig! Der Korinther, seelenvergnügt ob seiner wunderfrohen Mähr und ob des schönen Botenlohns, der ihm gar nicht fehlen kann. Ein lustiger Oedipus, voll des heitersten Wahns und der freudigsten Verblendung. Der Thebanische, der am liebsten unter den am Dreiweg mit Laios Erschlagenen läge, und dem fröhlichen Korinther noch auf die Sprünge helfen soll, dem er die Schreckenserstarrung in allen seinen Gliedern auf die Zunge wünscht, und dass seine Todesangst dem alten Faseler das muntere Gedächtniss lähme. Oedipus, zwischen Beiden, gespannt auf die Folter seiner — Seligkeit; lechzend

nach ihren gegenseitigen Erinnerungen mit Tantalusdurst, und vor Ermittelungseifer und Forschbegier nach seinem Ursprung schon im Begriff, dem „kundigen Thebaner" das stockende Geständniss durch die Folter abzupressen. Zwischen zwei Hirten das Lamm, das, zum Tiger erbos't, nach der Schlachtbank verlangt, wie nach der Mutter. Und als ihm die Hirten den Gefallen gethan, und er an der Schwelle der Schlachtbank steht, da erhebt er ein klägliches Jammergeschrei und ruft (1182 ff.):

> Weh mir! so ist denn Alles offenbar! O Licht!
> Zum letzten Mal nun seh' ich dich! Ich ward der Sohn,
> Dess' ich nicht sollte; ward der Gatte deren ich
> Nicht sollte; den erschlug ich, den ich nie gedurft!

Und eilt hinein, um alsbald, nachdem der Chor, der nun nicht rathen und nicht helfen kann, in seinem letzten Stasimon, über den Wechsel aller irdischen Dinge die schönsten Betrachtungen angestellt, — um alsbald wieder hereinzutaumeln, wie die personificirte Schlachtbank in leibhafter Gestalt. In einem Zustande, von dem uns der „Exangelos," der Jokastens Ende zu melden kam, einen Vorbegriff gegeben. Oedipus kehrt zurück, geführt von Dienern, die Augen ausgestochen mit der „goldgetriebenen Spange", die er aus dem Gewande der über ihrem Ehebette von ihrer eigenen Hand erdrosselten Königin gerissen (1312):

> Chor. O Schreckniss! nicht zu hören und nicht anzusehn!

Und auch nicht abzuschreiben: so erschütternd, so jammermächtig, aber auch so schaudervoll und grässlich ist diese in Blutschande getauchte Tragik; wie von des Kentauren vergiftetem, mit seinem *γόνῳ* vermischtem Blute durchtränkt und zum Königspurpur gefärbt. Gefärbt? Besudelt von verbrecherischer Unschuld und leuchtend von mitleidwürdigem Gräuel. Erhabener Ekelschauer; eine Majestät des Sündenjammers, die zum Himmel stinkt.

Die zärtlich thränenvolle Wechselklage zwischen Oedipus und dem Chor (1321 ff.):

> O du, mein Freund!
> Allein du nur noch, ja du wartest mein!
> Du sorgest noch des Blinden, bleibest mir getreu! . . .

Oedipus' Scenen-Gesang (ἀπὸ σκηνῆς), des armen Pelikans, der seine Kinder mit sündigem, fluchgeweihtem Blute ätzt (1347):

Chor. Der Jammer deiner Seele, gross wie dein Geschick! . . .

Oedipus' Erflehen von Kreon, der nun hinzutritt, sein inbrünstiges Flehen, ihn auszustossen: „Hinweg den Vatermörder, den Verruchten mich!" (1450 ff.):

Mich aber würd'ge nimmermehr die Vaterstadt,
Dass ich in meinem Leben ihr Bewohner sey!
Nein, lass mich wohnen im Gebirg', dort eben, wo
Es mein Kithairon heisset, das die Mutter und
Der Vater mir zum Lebensgrabe zugedacht. . . .

Wessen Herz muss nicht bei solchen Klagen, mit Oedipus' Augenhöhlen um die Wette, blutige Thränen weinen? „Sein Schicksal möge gehn, wohin es geht!" (1459 ff.):

Doch das der Kinder! . . .
Doch, meine armen Töchter, die unglücklichen! . . .
Für sie nur sorge! Doch vor allem lass mich sie
In die Arme schliessen und beweinen das Geschick!

Die Töchter treten weinend aus dem Palast. Hinhorchend und mit abgebrochener Rede, wie stammelnd in Wonnegram:

Was sag' ich! —
Hör' ich sie nicht wo, — Götter! die Geliebten mir, —
In Jammer weinen? Und erbarmt sich Kreon mein,
Und schickt mir meine Kinder, die Geliebtesten?
Ist — ist es?

Solche Laute, solches wehselige, herzzerreissende Vater-Girren, voll zärtlichen Jammers, vernimmt man erst von Lear wieder mit Cordelia in den Armen. — (1480 ff.):

O Kinder! wo seyd ihr? Kommt, o nahet euch
Hier zu den Bruderhänden, zu den meinigen,
Die in des Vaters Augen, der euch Leben gab,
Euch diesen Blick bereitet statt des hellen sonst;
Weil, Kinder, ich nichts ahnend und unwissentlich,
Euch Vater wurde. . . .

(Zu Kreon).

O Sohn Menoikeus'! siehe, du nun bleibst allein
Ihr Vater . . .

. . . . . . Nicht versäume sie, die dir verwandt,
Nicht lass sie unstät wandern arm und männerlos,
Und mache nicht ihr Elend so dem meinen gleich!
Erbarm' dich ihrer; sieh' sie an, so zart sie sind
Und ganz verlassen, ausser was du ihnen bist!
Gewähr' es, o du Edler, reich' mir deine Hand!

(Zu den Mädchen).

Euch, Kinder, gäb' ich, wäret ihr verständig schon,
Wohl manche Mahnung, doch nun betet diess mit mir:
Stets werd' euch, was euch eben frommt, doch bess'res Glück
Des Lebens, als dem Vater hier geworden ist.

Wenn innige Rührung, wenn Thränen-Schmerzeswollust die Wasserprobe der ächten tragischen Versöhnung wäre; das in Wehmuth schmelzende Grausen der alleinige Prüfstein des letzten und höchsten Zweckes der Tragödie wäre: ja, dann hätte König Oedipus, trotz der nicht ganz bündigen und psychologisch zwingenden Intrigue, nicht nur den ihm vorenthaltenen Siegeskranz von den Athenischen Kampfrichtern; er hätte auch den ersten Preis vor allen Tragödien des Alterthums verdient, den ihm so viele Bewunderer und Nachahmer zuerkannt. Aber die Kunst, Thränen zu entlocken, selbst Thränen der ächten tragischen Rührung, ist nicht identisch mit der tragischen Kunst. Sonst müsste man das „Tragikotatos" des Aristoteles unbedingt unterschreiben, und den Euripides als tragischen Dichter über Sophokles stellen. Wie viele Rührstücke, wie viele nasse Schnupftücher, würden da, auf der Thränen-Wasserwage, sämmtliches von Sophokles und Euripides erpresste Augenwasser aufwiegen! Wie manches dramatische Fischweib dürfte sich da nicht für eine tragische Sirene halten, weil sie mit halbem Leibe in Thränenwasser rudert! — Mitleid und Furcht müssen in der Tragödie zu einer ideal vollkommenen Versöhnung solchergestalt zusammenwirken, dass beides: Gemüth und Anschauung, Rührung und Kunstgefühl, Seele und Gedanken, Welt-, Gottes- und Menschheitsidee gleich befriedigt, gestärkt, erhöht und geheiligt aus der Erschütterung sich erheben. Eine solche Läuterung, eine solche tiefe Befriedigung und Trostesstärke schöpfen wir aus den Versöhnungen des Sophokles nicht, die überall — man kann es nicht oft genug wiederholen — in eine wehmuthsvolle Selbstentsagung, eine unbedingte Unterwerfung unter göttlichen Rathschluss und dessen Organe,

Orakel und Priestersprüche, verhallen, sollte dieser Rathschluss auch des Menschen innerstes Selbst vernichten, das doch ein Göttliches und die Quelle seines Zusammenhanges ist mit den ewigen Weltgesetzen. Diese Einheit von religiösem Gedanken und Menschheitsidee, die Aeschylos' Trilogie erkämpft, hat die Sophokleische Tragik nicht verkündet. Ja sie entwickelt, was gleichfalls betont worden, ein entgegengesetztes Ergebniss und Dogma, da seine Versöhnungsidee in der Voraussetzung eines unendlichen Abstandes des heroisch Menschlichen und Göttlichen wurzelt, der keine andere Versöhnung zulässt, als unbedingte Gottesfurcht und Ergebung. Diess aber ist der Standpunkt der Religion, nicht der tragischen Poesie, wo Gottes Schluss und Willen Eins ist mit der ethischen Idee. Eine so vollkommene Ideen-Harmonie zwischen Menschlichem und Göttlichem will uns die Sphärenharmonie der Sophokleischen Kunsttragik nicht in die Seele tönen. Selbst nicht, wie auch schon erinnert worden, in Oedipus zu Kolonos, dessen Versöhnungs-Abschluss die herbe Dissonanz nicht überwindet. Aber auch in der Antigone beruhigt nicht dieser volle Ideen-Einklang von Göttlichem und Menschlichem, da, noch einmal gesagt, die Busse der Vertreter beider Willensgeltungen die Wage der tragischen Gerechtigkeit im Schwanken erhält, die doch nur wieder in der Hand des verhüllten Verhängnisses schwebt. Auch weiss der Chor keinen andern Trost der Antigone, auf ihrem Todesgange, in seinem vierten Stasimon (944—987) mitzugeben, als den: „dass der Macht des Verhängnisses Alles sich beugen müsse," und dass die edelsten Sprösslinge berühmter Geschlechter, worunter auch ganz unschuldige, von den ewigen Moiren (*μοῖραι μακαραίωνες*) in's Elend gestürzt wurden. Der Sühngedanke in der Antigone rächet an beiden: am Anwalt des Staatsrechtes, an Kreon, und an der Heldin des Familienrechtes, Antigone, die Schuld der ausser Acht gelassenen „Besonnenheit" mit gleichem Verderben: einer an sich, und ohne Rücksicht auf ihren ethischen Inhalt betrachtet, negativen Tugend. Um von dem störenden Misszuge zu schweigen, womit Haimon, Kreon's Sohn, die tragische Versöhnung entweihend trübt, der in der Gruft, in dem „steingewölbten Hadesbrautgemach," an der Leiche seiner im Gürtelbande von eigener Hand aufgeknüpften Braut das Schwert gegen den Vater zückt, der dem

tödtlichen Streich nur durch schnelles Ausweichen entgeht. Wie möchten wir nun gar die volle Versöhnung aus „König Oedipus", dieser Tragödie der unbewussten Blutschande und Verblendungen, gewinnen, dessen Grundgedanken Schneidewin [1]), der auf die tragische Vollgültigkeit desselben schwört, also formulirt: „Den Sterblichen, sey er noch so gut, bewahrt alle Wachsamkeit über seine Schritte nicht vor Vergehungen; aller Scharfsinn in der Erkenntniss des Richtigen frommt ihm nicht, sobald ihm die Liebe der Götter entgeht" —. Die Formel bricht den Stab über das tragische Princip, das sie zu verherrlichen meint. Sie spricht den Grundgedanken einer Verzweiflungs-Tragik aus, nicht der Versöhnung mit dem Göttlichen; einen Grundgedanken, der im vollsten Widerspruche, nicht etwa nur mit dem durch die Philosophie und die Religion „des Geistes" geläuterten Gottesbegriffe; — der in offenem Widerspruch auch mit der Aeschylischen Tragik steht, welche gerade das Gegentheil einschärft: dem Sterblichen, lebt und handelt er in der Idee des Guten und Rechten, entbleibt die Liebe der Götter nicht. Denn was vermöchte die Liebe der Götter zu gewinnen, wenn nicht das Streben und Handeln nach dem Rechten und Guten, das ja eben das Göttliche ist? Bei Aeschylos treten sogar, in Collisionsfällen, die Götter für den Sterblichen gegen das unerbittliche Schicksalsrecht und dessen bevollmächtigte, von den Himmlischen selbst gescheute Rächer in die Schranken. So lautet der Grundgedanke der grossen, einzig wahren Tragik, der grossen Tragik aller Zeiten; lautet die ursprüngliche, alle andern Orakelsprüche in sich tragende Götterverkündung. Sophokles' tragische Idee ist die von Goethe's Harfner, der von den „himmlischen Mächten" singt:

> „Ihr führt in's Leben uns hinein,
> Ihr lasst den Armen schuldig werden,
> Dann überlasst ihr ihn der Pein,
> Denn alle Schuld rächt sich auf Erden."

Eine tragische Idee, ebenso ungöttlich wie unmenschlich und daher unsittlich, entsprang sie auch dem gottseligsten, harmonischsten Dichtergemüth des Alterthums.

1) Einl. zu Oedip. T. S. 21.

Die Frage wegen trilogischen Zusammenhangs von Sophokles' Tragödien verneint für Jeden, der nicht die Verblendung des König Oedipus theilt, auch der Schluss dieser Tragödie; abgesehen von der historisch erwiesenen Ungleichzeitigkeit der Sophokleischen drei die Oedipus-Fabel behandelnden Tragödien, wovon die Antigone — den Trilogisten zufolge, die Schlusstragödie der Oedipodie — die früheste und zuerst aufgeführte war. Funfzehn oder gar achtzehn Jahre später folgte König Oedipus, und der auf Kolonos wurde allbekanntlich erst nach des Dichters Tode durch seinen Enkel, den j. Sophokles, auf die Bühne gebracht. Wäre dies aber auch weniger gewiss und historisch festgestellt, so würde doch schon der Schluss von König Oedipus gegen eine trilogische Verbindung sprechen, da Oedipus hier von seinen Töchtern Abschied nimmt, und in dem vermeintlich nächsten Stücke der Trilogie, dem Oed. Kolon., mit Antigone vor dem Eumeniden-Haine erscheint, wo sich alsbald auch Ismene einfindet. Diese Verbindungslosigkeit, verglichen mit den überleitenden Verknüpfungen am Schlusse von Aeschylos' Trilogien, beweist Jedem, der einen Begriff vom Handwerk hat, dass auch König Oedipus eine selbstständige, abgeschlossene Tragödie, ein *δρᾶμα πρὸς δρᾶμα* war. Womit jedoch keinesweges behauptet wird, Sophokles habe einzelne Dramen gegen Tetralogien in den Kampf geführt. Es folgt vielmehr nur daraus, dass die Tetralogien des Sophokles aus vier Dramen bestanden, welche keine Fabel- oder Thema-Tetralogie waren, d. h. weder durch die Fabel noch durch die gemeinsame Idee zusammenhingen. So weiss man z. B., dass Euripides Ol. 87, 2 = 431 v. Chr. mit seiner Tetralogie Medeia, Philoktetes, Diktys und dem Satyrspiel die Schnitter (*Θερισταί*) von Euphorion, als erstem, und Sophokles als zweitem Mitkämpfer besiegt ward. Es wäre ungereimt anzunehmen, dass die Sieger die Gegner mit je einem Stücke aus dem Felde schlugen. Aehnlich verhielt es sich mit Euripides' Tetralogie: Die Kreterinnen, Alkmäon in Psophis, Telephos und Alkestis als Satyrdrama, die vor Sophokles die Waffen strecken mussten, aber sicher nicht alle viere gegen eins; kennt man gleich nicht mehr die Dramen von Sophokles' siegreicher Didaskalie. Auch Philokles, des Aeschylos' Neffe, führte (Ol. 91, 3 = 419) nach dessen Tode eine Tetralogie, die Pandionis, gegen

Sophokles auf den Plan, dessen König Oedipus in diesem Wettkampf, wie bereits gemeldet, den Kürzern zog; unzweifelhaft aber nicht als Einzeltragödie gegen die vier des Philokles. Mit welchen Dramen, ausser König Oedipus, Sophokles gegen die Pandionis gestritten, lässt sich nicht mehr ermitteln; aber sicher und entschieden nicht mit der Oedipodie (König Oed., Oedip. auf Kol. u. Antigone), wie A. Schöll annimmt [1]), der Zusammenhangs-Tetralogiker, und ginge darüber die ganze classische Archäologie aus den Fugen.

Anspielungen auf politische Zeitverhältnisse in Sophokles' Tragödien sind, mit Beziehung auf Oedip. auf Kol., ausführlich von Lachmann erörtert worden. [2]) Süvern [3]), C. F. Hermann [4]), A. Schöll [5]) u. A. haben die politischen Intentionen in den Oedipus-Tragödien mit Scharfsinn herausgewittert. Andere deutsche Kunstgelehrte der classischen Dramaturgie eifern wieder dagegen, mit Brander in Auerbach's Keller rufend:

„Ein garstig Lied! Pfui! ein politisch Lied!
Ein leidig Lied! Dankt Gott mit jedem Morgen,
Dass ihr nicht braucht für's Römische Reich zu sorgen!"

Unter diesen stimmt am eifrigsten und aus voller Kehle Schneidewin in Brander's Lied mit ein, dem das „Politikmachen" in der Poesie ein Scheuel, und gar „Politikmachen", dem Sophokles zugemuthet, ein Scheuel und Greuel ist. Er pfuit es dreimal an. Wie lange noch wird die deutsche, sonst so ehrwürdige Schulweisheit auf diesem in der Poesie, besonders in der dramatischen, vor aller Politik scheuenden Zopfe herumreiten, der sogleich den Koller bekommt und mit ihr durchgeht, so wie ihm etwas von Politikmachen in der Poesie über den Weg läuft! Die attische Tragödie war, so gut wie die attische Komödie, durch und durch Politik, nur dass sie die politischen Farben, wie der weisse ungebrochene Lichtstrahl die prismatischen, unzerlegt in sich trug; die Komödie aber den Lichtstrahl brach und die politischen Far-

1) Sophokles Leben S. 162 ff. Tetral. d. att. Theat. S. 216 ff. — 2) Rhein. Mus. Jahrg. 1, H. 4. — 3) Ueb. einige hist. u. pol. Anspiel. in Oed. auf K. Abh. d. Berl. Akademie der Wissensch. 1824. — 4) Quaest. Oedipod. p. 50 ff. — 5) Soph. Leb. 169 ff.

ben herrlich spielen liess. Jede ächte Poesie, das ächte Drama voraus, ist nichts wie Politik, und nichts wie Zeitpolitik, aber in poetischer Gestalt, als Ideen-Poesie, nicht in Styl und Ton von Zeitungsartikeln. In Bezug auf solche Dramen, deren in den letzten Decennien nicht wenige auftauchten, jenseits und diesseits des Rheins, machen auch wir Chorus mit Brander in Auerbach's Keller, und stimmen in sein Lied ein. Dergleichen Producte rühren aber in der Regel von Solchen her, die, zu Leitartikel-Schreibern verdorben, ihren politischen Sauerteig auf den Brettern ausgähren. Sie suchen die Bühnen heim, ähnlich wie ihre Wesensgenossen, die Fledermäuse, um die Coulissen der Sommertheater streichen, vom Zwielicht der offenen Tagesbeleuchtung zu dem Glauben verführt: das sey der Ort, wo die Speckseiten hängen, wonach man die Wurst wirft. Das attische Staatswesen war so innig mit der attischen Poesie, insbesondere mit der dramatischen, verwebt, wie die grossen attischen Dichter mit ihrem Staatswesen. Wer ihnen eine andere Poesie als eine grundwesentlich politische andichtet, mag ein ausgezeichneter Schulgelehrter seyn; von der attischen Tragödie und Komödie versteht er aber so viel, wie von der attischen Politik. Man könnte sich eher den Adler des Olympischen Zeus mit einem Schulbakel, statt mit Blitzen in den Fängen denken, als sich aus der Poesie der grossen Adler des attischen Drama's die politischen Feuerstrahlen wegerklären lassen, die aus jedem Worte, jedem Accente sprühen. Mit diesen Strahlen zugleich erlosch eben die grosse Tragik und Komik der Griechen. Die zeitpolitischen Tendenzen in Sophokles' Tragödien sind darum nicht weniger vorhanden, sollten sie auch nicht mit den Deutungen scharfsinniger Erklärer auf's Haar stimmen. Mag man die Schilderung der Pest z. B. in dem prachtvoll pathetischen Prolog zu König Oedipus, einer der schönsten und grossartigsten Expositionen der tragischen Kunst, mit C. F. Hermann [1]) in Beziehung zu jener, Anfangs des Peloponnesischen Krieges, in Athen ausgebrochenen Pest (Ol. 87, 3) bringen, und im Oedipus, mit diesem ausgezeichneten Forscher, eine Hinzielung auf Perikles erblicken; oder diese Combination mit G. Hermann [2]) bestreiten

1) Quaest. Oedipod. 28 ff. — 2) Opusc. 3, p. 149.

und ablehnen. Die Thatsache bleibt unleugbar, dass derlei Anspielungen auf politische Zustände die Tragödien des Sophokles nicht minder, als die des Aeschylos und Euripides, durchziehen; wenn schon nicht so unverhohlen kühn und gross und in dem tragisch kolossalen Styl des Aeschylos, und kunstvoller und poetischer in's Ganze verwoben, als diess bei Euripides der Fall ist.

Die Zergliederung von König Oedipns darf uns einer ähnlichen ausführlichen Erörterung der übrigen sechs Sophokleischen Tragödien überheben. Nicht dass sie dem König Oedipus an Kunstwerth nachstünden. Weit weniger künstlich verwickelt, übertreffen sie vielmehr diesen an reiner Mitleidwirkung und tragisch inniger Rührung. Wir glauben uns nur desshalb eine umständliche Analyse erlassen zu dürfen, weil das charakteristische, der Sophokleischen Tragödie eigenthümliche Fortbildungsmoment, die Verwickelungskunst nämlich aus der Situation und den Seelenzuständen, in König Oedipus am glänzendsten hervortritt. Aber auch die ethisch-tragischen Momente der übrigen Tragödien werden uns keinen tiefern Einblick in die Compositionskunst des Sophokles eröffnen, als die gelegentliche Beleuchtung derselben uns bereits vergönnen mochte. Das Wesentliche darüber glauben wir, bei Erwähnung der Elektra, des Oedipus auf Kolonos, der Antigone, angedeutet zu haben. Wir dürfen es daher bei einigen nachträglich aufgesetzten Lichtern beruhen lassen.

Die älteste und beste Handschrift, der Florentiner Codex Laurentianus aus dem 10. oder 11. Jahrhundert, giebt die chronologisch nicht festgestellte Reihenfolge der sieben erhaltenen Tragödien des Sophokles in dieser Ordnung an: Ajas, Elektra, Oedipus Tyr., Antigone, Trachinierinnen, Philoktetes, Oedipus auf Kolonos. Der Ajas wird denn auch von Einigen für das älteste der vorhandenen Stücke angesehen; von Andern die Antigone. Erstere setzen den Ajas daher vor Ol. 84, 3. Er heisst „Geisselschwinger" (*μαστιγοφόρος*) von der Geissel, womit der Wahnsinnige in einem Leitbock der von ihm niedergemetzelten Heerden der Achaier den Odysseus zu züchtigen wähnt.

Ajas. (*Ἄιας.*)

Die Tragödie bewegt sich um den Sühngedanken: dass Ueberhebung heroischer Körperkraft und Kriegestapferkeit über Weis-

heit und besonnene Einsicht, die dem Staats- und Kriegswesen besser frommen, als der grösste Heldenmuth unbesiegter Leibesstärke, in Irrsinn und Verderben stürzt. Das auf physische Kraftfülle und Kriegsschlächterthaten trotzende Selbstgefühl, mit Kurzsinn von Hause aus behaftet, entwickelt sich, aufgestachelt von zornmüthigem Ehrgeiz, naturgemäss zu Wahnsinn und Tollheit. Diese naturgemässe Entwickelung ist jedoch bei Sophokles allegorisch verhüllt in die ihre persönliche Kränkung an Ajas rächende Göttin der Weisheit, Pallas Athene. Nächst Achilleus der grösste Kriegsheld der Achäer, konnte auch nur der löwenherzige Telamonide Erbe von dessen Waffen seyn. Getäuscht und betrogen in dieser Zuversicht durch das Urtheil des Schiedsgerichtes, welches dem Odysseus, als dem würdigsten, um das Heer verdientesten Helden, der Klugheit mit Tapferkeit verbindet, die Wehr des Achilleus zusprach, verfällt Ajas in Raserei, und tobt seine Heldenwuth als Heerdenschlächter aus. Vielleicht hat der Epiker Lesches (Ol. 33), aus dessen Gedicht „Die kleine Ilias" (Ἰλιὰς μικρά) Sophokles den Stoff nahm, mit diesem Heerdengemetzel, wovon nur Lesches berichtet, die Charakterverwandtschaft des blossen Schlachthelden mit einem wahnsinnigen, unter Viehheerden viehisch wüthenden Schlächter andeuten wollen. Ajas' wahrhaft grosse, edle Heldennatur muss sich aber alsbald ermannen. Mit diesem Uebergang von Tollwuth in brütenden Trübsinn eröffnet Sophokles die Tragödie, und führt den Gemüthszustand seines Ajas: Heldenschwermuth aus unheilbar verwundetem Ehrgefühl, mit bewundernswürdiger Seelenkunde durch alle Töne einer solchen Gemüthsstimmung hindurch, bis zum Selbstmorde, der für einen Charakter, wie Ajas, die einzige Katastrophe, der einzige Ausweg aus seiner unhaltbaren Lage ist; davon abgesehen, dass dieses Endgeschick schon vom Homerischen Epos [1]) überliefert wird. Ein nicht minder hohes Kunstgefühl bekundet Sophokles in den Erfindungen, die von seiner Fabelquelle, dem Epos des Lesches, abweichen. Sophokles lässt seinen Ajas den Racheangriff auf die Achäer bei vollem Verstande fassen; den Wahnsinn aber, der die Wuth auf Rinder- und Schafheerden ablenkt, ihm von Athene einhauchen, welche, bei Homer, in der

1) Od. XI, 543 ff.

bezeichneten Stelle, selbst den Spruch des Waffengerichtes angeregt hatte:

„und es entschieden der Troer Söhn' und Athene."

Gross und herzgewinnend ist der Gegen-Charakter zu Ajas, der Athene Lieblingsheld, der tapfer-kluge Odysseus, gezeichnet, dessen Grundstriche freilich auch schon Homer, in jener Todtenbeschwörung des Odysseus (Nekyia), entworfen. Er lässt den Odysseus sagen:

„O dass ich nimmermehr obsiegt' in solcherlei Wettstreit!
Solch ein Haupt ja war's, das um jen' in die Erde hinabsank,
Ajas, der hoch an Gestalt, und hoch an Thaten hervorschien,
Rings im Danaervolk, nach dem tadellosen Achilleus". . .

Den Prolog des Trauerspiels bildet das Zwiegespräch zwischen Odysseus und der ihm unsichtbaren Athene vor dem geschlossenen Zelte des nach der Unheilsthat in Trübsinn versunkenen Helden. Erst am Schlusse tritt Odysseus entscheidend wieder ein, um für die Leiche des grossen ruhmwürdigen Gegners die Bestattungsehre den hartgesinnten und unversöhnlichen Atriden abzuringen. Zu den Merkmalen von Athene's besonderer Huldgesinnung gegen Odysseus scheint auch die freiwillige Abtretung ihrer „günstigen Rolle" zu gehören, die sie ihm überlässt; während sie selbst mit der minder zusagenden einer Racheübung sich begnügt, welche ein eben so ungöttliches Licht auf ihre Betheiligung bei dem Wahnsinn und Untergang des Helden, als auf die tragische Haltung und Würde der Tragödie selber wirft. Schicksal und Götter scheinen in der That die eigentlichen Intriganten in diesen Tragödien, die den Helden ins Verderben garnen, wie hier Athene den Ajas, weil er ihre angebotene Hülfe einmal verschmäht. Merkwürdig ist der Motivirungskunstgriff, der den Zufall zu Hülfe nimmt, um die Katastrophe herbeizuführen. Der Kunstgriff lässt nämlich den Boten, welcher dem Ajas den Bescheid des Priesters Kalchas überbringen soll: nur noch diesen einen Tag im Zelte zu bleiben, den Ajas verfehlen, der beim Eintreffen des Boten sich bereits entfernt hatte, um sein unglückseliges Vorhaben in's Werk zu setzen. Das zufällige Zuspätkommen des Boten, wodurch die Katastrophe bedingt wird, an sich ein dramatischer Fehler, macht der Umstand wieder zum

feinen Kunstgriff, dass dadurch die Katastrophe aus dem freien Willensentschluss des Helden entsprungen, zugleich aber auch wieder durch Athene's Feindseligkeit herbeigeführt erscheint, auf deren Rechnung auch diese unsichtbare, mit dem Zufall gleichsam abgekartete Intrigue kommt. Wir begegnen hier abermals einem Beispiel von Doppelmotivirung des Heldenschicksals: aus scheinbar freier Selbstbestimmung, die sich gleichwohl als eine von unsichtbarer Hand gelegte Schlinge ausweist. Denn die Kunstabsicht: die Selbstbestrafung der eigenen Thorheit durch Selbstmord als eine Ahndung der in Athene personificirten Besonnenheit zum Bewusstseyn zu bringen, diese Kunstabsicht hat, unseres Dafürhaltens, der Dichter auch hier nur in allegorischer Weise, bei welcher Gedanken und Bild immer noch getrennt bleiben; nicht in symbolischer Gestaltung veranschaulicht, welche jenen Dualismus von abstractem Grundgedanken und plastischer Kunstverbildlichung aufhebt und, in vollkommener Durchdringung beider Momente, das geistige Grundmotiv als poetische Idee vor die Seele stellt. Die Bedeutung von Ajas' Schuld: dass er, trotzigen Uebermuthes, der Weisheit nicht die Ehre gegeben, und seine Strafe dafür: Wahnsinn und Selbstmord aus gekränktem Ehrgefühl und wegen widerfahrener Ehrenverweigerung — die Bedeutung dieser Schuld und Büssung reflectirt die unsichtbar bleibende Göttin der Weisheit nur für den abstrahirenden Verstand; was die Verbildlichung eben zur Allegorie stempelt. Fleisch und Blut für die poetische Anschauung konnte das Grundmotiv dadurch allein empfangen, wenn die für das Volksbewusstseyn reale Persönlichkeit der Göttin der Weisheit und Besonnenheit, Pallas Athene, diese ihre Beziehung zum Menschengemüth, als göttliche Persönlichkeit, als Phantasiegestalt oder Symbol hehrer Geistesmacht, vertrat; wenn die Göttin selbst, mit einen Worte, in Aeschylischer Weise, vor dem Auge der Phantasie als dramatische Person einschritt, und die Sühne des Helden als ihre Gottheitsbestimmung, als ihr Götterschicksal auf sich nahm. Oder aber Ajas' Untergang musste rein psychologisch, als innere Schicksals-Nothwendigkeit sich vollziehen. Die Sophokleische, zwischen mythischer und psychologischer Motivirung schwebende Katharsis kann weder der sinnbildlich antiken Anschauung noch der reingeistigen genugthun.

Von formellen Eigenthümlichkeiten wäre in Ajas noch hervorzuheben: eine Scenenwandelung, welche V. 814 eintritt, wo, anstatt Ajas' Zelt, sich eine einsame, waldige Schlucht darstellt. Ajas erscheint. Er hat sein Schwert, die Spitze aufwärts, in den Boden gestellt, und spricht folgenden Monolog, den Immermann in seiner Abhandlung über den Ajas[1]) für das Schönste erklärt, „was vielleicht je geschrieben worden.“ (815 ff.):

Da steht der Würger, wie er wohl am besten wen
Durchbohrte, — wenn zu klügeln wer die Musse hat, —
Geschenk von Hektor, dem mir all-abscheulichsten
Gesellen, dem mir all-verhasstesten zu schaun.
Da steckt es in des Feindes, in der Troer Land,
Mit eisenfräss'gem Wetzesteine neu geschärft.
Fein sorgsam aber hab' ich auch es aufgepflanzt,
Das mir so hold gewärt'ge für den schnellen Tod.
So sind wir wohlgerüstet. —
Nun vor Allen Du
Zuerst, o Zeus — denn dir geziemt es — steh' mir bei!
Nicht fleh' ich, grosse Ehrengabe zu empfah'n;
Nur einen Boten sende, der die schlimme Post
Dem Teukros bringe; Dieser hebe mich zuerst,
Bin ich in dieses frischgewetzte Schwert gestürzt:
Nicht merke mich ein Feind zuvor und werfe mich
Den Hunden und den Vögeln hin zum Beutefrass:
Um dieses bitt' ich dich, o Zeus! Doch ruf' ich auch
Hermes, dem Todten-Führer: er begleite mich
Zur Ruh', wenn rasch und ohne Zucken und im Sturz
Ich hier mit diesem Schwerte mir durchbohrt den Leib!
Den ew'gen Jungfraun ruf' ich auch, den helfenden,
Die immer schauen alles Leid der Sterblichen,
Den hehren, eilenden Erynnen, herzusehn,
Wie elend ich durch die Atriden sterben muss!
Hinraffen mögen sie die Schändlichen in Schand'
Und All-Verderben! wie sie mich selbstmörderisch
Verderben durch die Theuersten in ihrem Stamm!
Ihr schnellen, rachedürstenden Erynnen, geht
Und labt euch, schonet nimmer, Nichts im ganzen Heer!
Und, der du hinfährst durch den hohen Himmelsraum,
O Helios, wenn mein heimathliches Land du siehst,
So halte du den goldgeschmückten Zügel an,

1) Ueber d. ras. Aj. d. Soph. Magd. 1825.

Und thue mein Verderben kund und meinen Tod
Dem grauen Vater und dem armen Mütterchen!
Wohl wird sie jammern, wenn sie dieses Wort vernimmt,
Wird laut die Klage senden durch die ganze Stadt.
Doch, nicht gehört sich, hier zu trauern so umsonst,
Nein, raschen Muths beginnen muss der Mann das Werk!
O Thanatos! Thanatos! nahe jetzt! sieh her nm mich!
Doch — dort in deiner Nähe red' ich bald zu dir.
Dich aber gegenwärt'ges Licht des hellen Tags,
Und dich, den Wagenlenker, Helios, ruf' ich an
Zum letzten Mal nun, und von nun an nimmermehr!
Du Wonne, du der Heimath-Erde heil'ges Land,
Salamis! o du, des väterlichen Hauses Herd!
Und Stadt des Ruhms, Athene, du verwandtes Volk!
Ihr Quellen hier und Flüsse, und ihr Troischen
Gefilde, — die ihr mich erfreutet, — lebet wohl!
Dies letzte ruft euch Ajas zu, das letzte Wort; —
Mit Denen Unten red' ich nun in Hades' Reich!
(Er stürzt sich in das Schwert.)

Die zweite, mit der kunstvollen Architektonik des Sophokles weniger zusammenstimmende Eigenthümlichkeit dieser Tragödie besteht in ihrer Theilung in zwei sich an einander schliessende Hälften. Mit dem Wiedereintritt (ἐπιπάροδος) der beiden den Ajas suchenden Halbchöre Salaminischer Seemänner führt die Todtenklage (κόμμος) zwischen Chor und Tekmessa, das Hinzutreten des Teukros mit Gefolge und sein Klageerguss auf den Verhandlungsstreit wegen der Bestattung über, welcher zwischen Teukros, Ajas' Halbbruder, und den herbeigeeilten Atriden, an der Leiche des in sein Schwert gefallenen Helden, das letzte Drittel des Stückes ausfällt. Diesen mehr äusserlich angeschobenen, als kunstgerecht und organisch aus dem Ganzen hervorgewachsenen Schlusstheil will A. Schöll[1]) als absichtlich trilogischen Kunstbehelf angesehen wissen, womit Sophokles den Ajas, das angeblich erste Glied einer vermeinten Trilogie, auf das zweite Stück hätte überleiten wollen, worin Teukros der Held war. Trotz Fr. Osann's ähnlicher Ansicht[2]) und trotz der Billigung von Bergk[3]), scheint vielmehr der gründliche Abschluss des Ajas

1) Beitr. I, 1, 520 ff. — 2) Ueb. d. Sophokl. Aj. Berl. 1820. — 3) De Sophocl. arte p. 25.

einer solchen Ueberleitung auf's entschiedenste den Weg zu verlegen. Ausserdem fällt der Schwerpunkt des Alles beendenden Austrags in Odysseus, nicht in Teukros. Auch durfte die Nothwendigkeit dieser von der Heldenehre und der tragischen Versöhnung gebotenen Bestattungs-Schlussscene selbst dann nicht in Form eines Anhängsels sich durchsetzen, wenn A. Schöll recht hätte, und hier eine trilogische Ueberleitung wirklich vorläge. Wir vermuthen vielmehr auch in dieser nachzüglerischen Schlussdebatte um Ajas' Leichnam eine versuchte Zusammenschmelzung, dem Stoffe und der Aeschylischen Vorlage nach, trilogischer Massen zu einer einzigen geschlossenen Tragödie. In seinem Ajas hat Sophokles, so glauben wir, das Mitteldrama von Aeschylos' Ajas-Trilogie (Waffengericht, Thrakerinnen und Salaminierinnen), welches den durch einen Boten gemeldeten Tod des Ajas enthielt, mit Motiven aus dem Schlussstück (Salaminierinnen), wo Teukros die Hauptperson spielte, verquicken wollen, aber keinen vollständigen, reinen Guss erhalten können. Ein merklicher Riss und Sprung blieb im Gusswerke zurück. Für uns ist der Ajas nur ein Beweis mehr, dass die griechische Mythen-Tragödie die trilogische Gliederung als Grundform bedingte und gebot, und dass Sophokles nicht ohne Gewaltsamkeit und nicht ohne Schaden der nationalen Mythen-Tragödie, mit dieser ihr allein gemässen Grundform brach, welche aus der Homerischen Anschauung von persönlicher Göttereinmischung in die Ruhmesthaten und Leidensgeschicke der Helden hervorging.

In Bezug auf Ajas-Kritiken verweisen wir auf Welcker's berühmte, schon durch ihre Seitenzahl erschöpfende Analyse des Ajas [1], die sämmtlichen zahlreichen Monographien und Abhandlungen über diese Tragödie den Vorsprung abgewinnt, sowohl durch Umfang wie durch gehaltvolle Gründlichkeit. Erwähnen wollen wir noch eines im Alterthum berühmten Ajas-Spielers, des Timotheos von Zakynthos, dem sein Meisterspiel, besonders in der Selbstmordscene, den Beinamen ὁ Σφαγεύς (der Schlächter) erwarb.[2] Ueber die Aufführung weiss man aus einer Stelle bei Clem. Alex.[3] nur so viel, dass Ajas nach Euripides' Medea (Ol. 87, 2 = 431) gegeben wurde.

---

1) Kl. Schr. II, 264 ff. — 2) Schol. z. Aj. 864. — 3) Strom. 6, p. 740.

In den **Trachinierinnen** (*Τραχίνιαι*) entspringt die Katastrophe aus der reinsten, lautersten Quelle: aus der Trefflichkeit eines zärtlich liebenden, tugendhaften Weibes, in welchem der Dichter das Muster einer Gattin zeichnen wollte; wie er in der Antigone das Ideal einer jungfräulichen Schwester-Heldin aufstellte, die mit jenem berühmten Spruch der Priesterin Theano auf den Lippen für die Leichen-Ehre ihres Bruders in den Tod geht (523): „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da" (*οὔτοι συνέχθειν ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν*).

Die Heldin in den Trachinierinnen, **Deïaneira**, die eine Wittwen-Ehe führt mit **Herakles**, dem Helden-Ideale der Hellenen, will sich die Treue des Fernweilenden, in ebenso vielen Liebes- wie Heldenabenteuern verwickelten Gatten durch einen Liebeszauber sichern. Liegt hierin eine tragische Schuld? Jenes „schwere Vergehen" (*ἁμαρτία μεγάλη*), das Aristoteles [1]) für eine tragische Katastrophe verlangt? Die Schulästhetik müsste denn Deïaneiren nach dem „Hexenhammer" richten wollen, und den berechtigt heiligsten der Herzenswünsche eines vereinsamten, nach ihrem Gatten sich in Sehnsucht verzehrenden Weibes; müsste denn das Seelenverlangen der Zauberei anklagen und darauf die tragische Schuld begründen, das unbezwingliche Seelenverlangen: das unbeständige Herz dieses umherschweifenden Gatten aus der Ferne heimzulocken, und es an sie, sein liebend getreues Weib, an sein Haus und seine Familie zu ketten. Oder wäre diess die Schuld, dass Deïaneira den Worten des sterbenden Kentauren Glauben schenkte: aus seinem durch Herakles' Pfeil mit Hydragalle vermischten, der Todeswunde entquollenen Blute werde ihr ein Zaubermittel erwachsen von der beglückendsten Wirkung: dass nämlich ihr Gemahl, Herakles, „nimmer auf ein Weib mit grösserem Liebesfeuer sehen werde als auf sie" (572 ff.)? — Woran ganz Griechenland glaubte: die übernatürliche Kraft jener Hydragalle, worein Herakles die Pfeilspitzen getaucht hatte: daran sollte ein liebeverzehrtes Weib nicht glauben dürfen, ohne befürchten zu müssen, dass sie in dieser aus seelenheisser Gattenliebe entspringenden Begierde, ein solches Geheimmittel und Philtron zu besitzen, ein tragisches Verbrechen in ihrem Busen hege und nähre?

1) Poet. XIII, 2.

Da könnte freilich die Schulweisheit die tragischen Sünden vom Zaune lesen, und wir bekämen Katastrophen, die im Preise unter der bekannten Wohlfeilheit von Falstaff's Brombeeren ständen. Auch hat wirklich, erwähntermaassen, darauf hin eine gepriesene Aesthetik, Solgers und seiner Nachtreter, das Zugrundegehen an der eigenen Trefflichkeit für das Sublime der Kunsttragik erklärt. Ein solcher Untergang kann allerdings tragisch seyn, aber unter welcher Voraussetzung? Dass diese Trefflichkeit des Helden an einer höheren Idee, an einem allgemeinen, auf die ganze Menschheit gerichteten Heilzweck, an einem höchsten Weltgesetze zu Grunde gehe; oder richtiger, dass dieses in ihm verherrlicht und vergöttlicht erscheine. In Hinsicht auf Herakles vollzieht diess die Mythe, die den Helden eingehen lässt in die Olympische Seligkeit; nicht aber unsere Tragödie, die Trachinierinnen, worin Herakles den Tod von seinem Sohne als Ziel der grässlichsten Qualen erfleht, die über ihn die berechtigtste Liebestreue der zärtlichsten der Gattinnen unwissentlich und unschuldig gebracht. Den Erlösungstod von den namenlosesten Körpermartern erjammert der unglückliche Held, dessen verklärende Apotheose uns die Tragödie schuldig bleibt, die mit folgenden Worten des Hyllos schliesst:

> Hebt ihn, o Genossen! Mir aber gewährt
> Volle Vergebung, dass ich solches gethan;
> Und erkennet vielmehr, dass die Götter die gar
> Unbilligen sind, wie dieses geschieht.
> Sie, die ihn gezeugt, die er „Väter" genannt,
> Sie sahen es an, solch Jammergeschick!
> Zwar Niemand schaut, wie künftig es wird:
> Doch das heutige Loos ist Jammer für uns,
> Unehre für sie,
> Und das schwerste für ihn von den Sterblichen all,
> Ihn trifft diess tiefe Verderben!

Wenn das die tragische Trostesverklärung ist, dann kann auch der ästhetische Zopf seiner Versetzung unter die Sterne mit Zuversicht entgegensehen, dicht neben das Haar der Berenike.

Am Schlusse seines Programmes über die Trachinierinnen [1]) ruft Volckmar verzückt aus: Omnia omnibus modis absoluta!

1) Nordh. 1839.

„Alles in allen Beziehungen vollkommen und vollendet!“ als pathetisches Seelengemälde und Jammerschilderung eines von Feuergift bei lebendigem Leibe schmelzenden Heldenkörpers, „vollkommen und vollendet“; in Ansehung der ethisch tragischen Idee aber verwerflich, und vor lauter Frömmigkeit trostlos. Doch was liegt an Herakles, an Deïaneira, wenn nur die Doppelsinnigkeit des Dodonischen Orakels zu Ehren kommt, das dem Herakles, nach Ablauf einer bestimmten Zeit, „das Ende seiner Mühsale“ prophezeihte (*μόχθων τῶν ἐφεστότων λύσις* 1170). Das Orakel ist erfüllt, was will die Tragödie mehr? Was namentlich kann Deïaneira mehr verlangen, die in Verzweiflung wegen des grässlichen Unheils, das sie unbewusst und arglos ihrem treugeliebten Gatten bereitet, sich entleibt und „mit der Doppelschneide selbst die Seite gegen Herz und Leber sich durchbohrt“? Stellt ihr nicht ihr Sohn, Hyllos, dessen Verwünschungen die Aermste, Liebevolle, schweigend über sich ergehen liess, stellt ihr Hyllos nicht zuletzt, wo sie freilich schon als blutige Leiche daliegt, und nachdem er ihre Unschuld erkannt, das ehrenvolle Zeugniss aus: dass sie „das Beste erstrebend, fehlte“ (*ἥμαρτε χρηστὰ μωμένη* 1136. *ἥμαρτεν οὐχ ἑκουσία* 1120)? Was will sie mehr? Was kann das schuldlose Opfer eines zweideutigen Orakelspruchs von der tragischen Versöhnung und der Aristotelischen Katharsis noch mehr wünschen und erwarten, ohne eine neue tragische Schuld der Selbstüberhebung auf sich zu laden? „Gerade dadurch“, gute Deïaneira! „dass der Einzelne sich abmüht, seinem Schicksale zu entrinnen, muss er mit sehenden Augen und doch so blind die Erfüllung desselben wider seinen Willen selbst herbeiführen“ — beweist ihr unwiderleglich einer der geistvollsten Erklärer des Sophokles, der treffliche Schneidewin[1]) aus seinem Schulheft, mit dem er, an der Leiche der Unglücklichen, ihr den tragischen Standpunkt klar macht. „Gerade dadurch“ sieht sie — urgirt er scharf nachdrücklich — das ist ja eben ihre tragische Schuld! „Gerade dadurch“ muss sie und ihr Ehegemahl elendlich zu Grunde gehen, und gerade an der besten Absicht, meine Gute! Hilft ihr kein Gott, kein *χρηστὰ μωμένη* und kein: „Ich hab' aus schöner Hoffnung grosses Leid verübt“ (*κακὸν μέγ' ἐπραξάσ'*

1) Einleit. z. d. Trach. S. 22.

ἀπ' ἐλπίδος καλῆς 667.). Wer heisst sie auch schöne Hoffnungen hegen? Das Beste erstreben? —

Mit dem feinsten Verständniss hebt der tiefeindringende Sophokles-Kenner die „fortwährende Täuschung" hervor, in welcher „die Handelnden" befangen sind, „während der Zuschauer von vornherein mit klopfendem Herzen das Falsche durchschaut und vor den Folgen erschrickt". . . Unfehlbar erschrickt; und auch Mitleid, das erschrockenste Mitleid, für die arglosen Opfer dieser Folgen empfindet — aber die Reinigung des Erschreckens? Die vielberufene, geforderte Katharsis dieser Furcht und dieses Mitleids? Wird eine solche unbewusste, schuldfreie Selbsttäuschung in bester Absicht, wird sie jener Versöhnungs-Katharsis gerecht werden und genug thun, kraft welcher allein doch erst Furcht und Mitleid sich zu tragischen Affecten läutern? Wie treffend, wie schlagend führt nicht unser scharfblickender, an den Brüsten der classischen Kunstkritik grossgesäugter Ausleger diese „Täuschungen" an jeder Figur im Einzelnen durch! An Deïaneira, die ihre Täuschungen mit der Sympathie krönt, die sie für die schweigende Jole empfindet, von der sie sich „grade besonders angezogen fühlt", ohne zu ahnden, wie tief dieses stille Wasser, und wie tief der Abgrund, den dieses rührende Schweigen bedeckt. Dann Lichas, des Herakles Bote, der Deïaneira'n täuscht in der besten Absicht von der Welt, und von ihr das Kästchen mit dem unheilvollen Nessusgewande für seinen Herrn empfängt, der ohne Arg und Falsch Getäuschte! Und, o der entsetzlichen Täuschungen aus pflichteifrigem Liebesdienst! — Lichas, des Helden treuer Diener und Begleiter, der, ahnungslos und des guten Glaubens, hocherfreut zu schauen seines Herrn rastbedürftig Herz, statt dessen, von diesem seinem, am Vorgebirge Kenaion auf Euböa, im überbrachten Kleide opfernden Gebieter an den Felsen zerschmettert wird! Er selbst, der Held, der Ueberwinder grösster Gefahren und Mühsale, rasend vor Schmerz; vergebens, unter unaussprechlichen Qualen, sich krümmend und krampfend, das festklebende Gewand vom Leibe zu reissen; das fleischfressende Gewand, das, von Täuschungen durchdrungen, mit Täuschungen gesalbt, vom Nacken bis zur Sohle, sein Fleisch, „gleich wie das Gift von tödtlich böser Schlangenbrut durchschwelgt!" (770). Und nun die Qualenverwünschungen, womit der Gefolterte, auf seinem Marter-

bette zu Hause angelangt in Trachis am Oeta, das Andenken seiner Gattin verflucht, von der er sich arglistig getäuscht wähnt, und geflissentlich hingemordet. Dazu noch des Hyllos Verkennung seiner Mutter, die er, mit dem Vater, für schuldig hält. Und — fügen wir hinzu — der Chor Trachinischer Jungfrauen, der die unglückselige, ihn um Rath fragende Deïaneira in ihren Wahne bestärkt, und sie zur Salbung des Leibgewandes mit dem Zaubermittel aufmuntert (589ff.): „Was du da beschlossen, ist nicht schlimm" (δοκεῖς παρ' ἡμῖν οὐ βεβουλεῦσθαι κακῶς). Unschätzbarer, an der Handlung nicht betheiligter Berather-Chor (κηδευτὴς ἄπρακτος)! Unvergleichlicher Täuschungs-Beirath, der für die schaudervollen Katastrophen seiner Helden so diensteifrig rathbeflissen sorgt! Eine solche Tragik, ist sie nicht dem Alpdrücken eines angstvollen Traumes verwandter, als der gemüthbefreienden, göttergrossen Läuterungstragik des Aeschylos? Alle Sirenenflöten des Sprachzaubers, der unnachahmlichen Süsse höchster poetischer Seelenfülle, vermögen nicht diese Tragik blind marternder Geschicke zu mildern, zu versöhnen.

Wir können daher immerhin die Bewunderung des belehrungreichen Erklärers für diese tragische „Komödie der Irrungen", bezüglich der Form und mustergültigen Ausdrucksbezeichnung der Leidenschaften, und des melodischen Zaubers in den Ergüssen dieser Körperpein und dieses Seelenjammers theilen, und dürfen unbedenklich auf seine Seite gegen die Tadler dieser Tragödie treten, welche sie auch in Absicht ihres technischen Baues oder gar ihres sprachlichen Styles, mit philologischem Anmaassungsdünkel, bemängeln und bemäkeln möchten. Absagen müssen wir ihm aber, unserem kundig geistvollen, der classischen Kunstkritik zu früh entrissenen Schneidewin, dem verständnisstüchtigsten aller deutschen Sophokles-Erklärer — absagen ebenso entschieden, wenn er die Trachinierinnen, ihrem Thema und poetisch-tragischen Ideengehalte nach, mit dem vollendet Besten von Sophokles auf gleiche Linie stellt, und zugleich doch keinen Schatten von tragischer Schuld auf Deïaneira will geworfen wissen. „Leichtsinnig", so heisst es [1]), „leichtsinnig handelt sie (Deianeira) um so weniger, als sie dem Chor sich willig bequemt, wofern er abrathe; und

1) A. a. O. S. 25.

von Schuld fällt auf D. bei einem Schritte, dem das höchste Ziel eines edlen Weibesherzens vorschwebt, nur so viel als hinreicht, um ihr zartes Gewissen zu erdrücken, und den Vorwürfen Anderer Schein zu geben." Das heisst: ihre tragische Schuld erscheint, bei Licht besehen, als fleckenreine, schuldfreie Frauentugend und Trefflichkeit. Eine tragische Schuld von negativer Schwere, so dass auf der Wage der tragischen Gerechtigkeit die Schale der Heldin himmelhoch steigt; während die des Dichters, in Bezug auf poetisch tragische Versöhnung und Rechtfertigung des Göttlichen, tief herabsinkt bis in das Reich der ewigen Qualen. „Die Einheit der Handlung", in unserer Tragödie, „bildet", nach Schneidewin, „das gemeinsame Geschick der beiden eng verbundenen Gatten." Ohne mit Bernhardy an der Satzbildung kritteln zu wollen, der einklammert: „sollte heissen das engverbundene Geschick" beider Gatten [1]), müssen wir doch zu bedenken geben, dass die Einheit der Handlung in die Spitze Einer Hauptfigur ausgehen muss, auf die Gefahr, sich in eben so viele Verstösse gegen diese Einheit zu spalten, als sich noch so eng durch ihr „Geschick" verbundene Hauptfiguren nach einander in die Katastrophe theilen; wie diess am Schlusse der Trachinierinnen offenbar der Fall ist, wo Herakles die Erbschaft der Katastrophe, nach dem Tode der Protagonistin, antritt, was Deïaneira doch ist. — Ueber die Zeit der Abfassung und Aufführung der „Trachinierinnen" haben die Archäologen nur conjecturalkritische Meinungen aufstellen können, die wir auf sich beruhen lassen.

Als Sophokles' kunstvollstes Meisterwerk gilt uns der Philoktetes, eine Tragödie des höchsten Alters, die er im 85sten Lebensjahre, dem zwei und zwanzigsten des peloponnesischen Krieges (Ol. 92, 3 = 409 v. Chr.) auf die Bühne brachte, und damit den Preis gewann. Die Mitbewerber sind ungenannt geblieben. Unsere Altmeister der Philologie wollen der „Sprache" das Greisenalter anmerken, der „die hohe Schwungkraft früherer Jahre fehle." Auch „der Bau der Verse ist, wie überhaupt in den Tragödien nach Ol. 89, mit geringerer Strenge gehandhabt." Ein Anderer schreibt: „Die Diction ist mehr leicht und fliessend

1) A. a. O. 342.

als körnig; der Versbau weniger streng und mehrmals lässig; die Behandlung der melischen Theile selbst ungleich in Form und Gehalt; der Chor kalt und in äusserlicher Haltung, mehr gemüthlich als tief oder reich an Betrachtung; endlich verräth sich die Spur des Alters an einer grössern Breite der Darstellung. Alles das deutet zugleich auf ein Sinken der Kunst und auf den Einfluss der Ochlokratie." Eine der Marotten vom philologischen Ei, dass es klüger seyn will als seine Mutter, die alte Henne. Das Küchlein mit der halben grammatischen Eierschale auf dem grünen Köpfchen meistert an den Federn der Glucke, die es ausgebrütet. Jene Athenische Hökin, die sich über Aristipp's Griechisch lustig machte, wie würde sie erst dem von Ph. Buttmann oder G. Hermann die Feigen stechen. Von den griechischen Partikeln und metrischen Figuren mögt ihr mehr verstehen, als ich, würde die Hökin sagen. Was aber die Sirenensprache und die Versmusik des Sophokles betrifft, dafür haben unsere Eulen in Athen mehr attische und feinere Ohren, als ihr insgesammt, ihr gelehrten Käuze, die ihr in euren kritischen Schulschriften doch nur Eulen nach Athen bringt. Das würde die Athenische Hökin vielleicht schon den Alexandrinischen Grammatikern zugerufen haben.

In keiner von Sophokles' vorhandenen Tragödien sind die Charaktere mit solcher psychologischen Kunstmeisterschaft in Wechselwirkung gesetzt, wie im Philoktet. Dieses Drama ist das einzige und zugleich vollkommenste Charakter-Drama der attischen Tragödie. Es würde für alle Zeiten das vollendete Muster und Ideal einer solchen bleiben, wenn es nicht merkwürdiger Weise auch das einzige von allen antiken Dramen wäre, wo die bewundernswürdigste Charakter-Dialektik, wie schon berührt worden, ohne die Dazwischenkunft des Gottes aus der Maschine (Herakles), in Rücksicht auf das Wollen und Planen, auf die Absichten, Ziele und Beweggründe der darin handelnden Personen, völlig resultatlos ausginge, wie ein Traum; in Nichts, ja in das Gegentheil von dem zerränne, was doch Zweck und Triebfeder dieses ganzen pathetisch-psychologischen Kampfspiels war. Neoptolemos ist drauf und dran, mit Philoktetes in die Heimath abzusegeln, den er nach Troja zu bringen ausgezogen war, um das Orakel zu erfüllen, welchem gemäss Troja nur durch Mitwirkung

des Philoktet, der im Besitze von Herakles' Geschoss, und durch Mitwirkung des Neoptolemos, dem seines Vaters Achilleus Waffenrüstung zufiel, erobert werden konnte. Wie kläglich steht nun Odysseus, wie rathlos da, der staatskluge Bevollmächtigte und Vermittler im Namen des ganzen Achaischen Heeres! Seinen so wagnissvoll und mit so feingesponnener List zum Besten eines grossen Nationalzweckes angelegten Plan, er sieht ihn, wie eine gemeine Intrigue, zu Schanden werden. Ganz Griechenland ist in der lächerlichen Rolle, mit der er abzieht, verhöhnt. Die grosse Sache, für die er, als Vollführer des Nationalwillens und göttlicher Weissagung, vorgeht, drückt seiner List selbst und seinen Ränken den Stempel heroischer Würde auf, ganz im Geiste des Homerischen Odysseus; und muss nun am Ziele als Geprellter dastehen, mit einem düpirten Gesicht, das ihn zur komischen Figur macht. Herakles' Erscheinen am Schluss rettet nicht nur die Ehre der Achaier und des Orakels: es rettet auch die Ehre und die Würde der Tragödie. Dieser thut der Gott aus der Maschine eben so noth, wie dem Kriegszweck der Griechen vor Troja. Ohne Herakles' Dazwischenkunft würde das tiefernste, pathosvolle, heroische Leidensspiel in die ironische Spitze einer komödienartigen Erfolgsnichtigkeit, in eine Selbstparodie verlaufen: stimmt das aber zu dem Schlussergebniss einer Tragödie, oder eines Drama's, voll der entscheidendsten Zweckmomente, und dessen Conflicte sich schliesslich zu dem allgemeinen Nationalheil einer höchsten Erfüllung und Hinausführung klären und in sich selbst läutern sollten?

Ganz erstaunlich ist die feine Berechnung, womit der jugendliche, heldischgestimmte Neoptolemos in Odysseus' Anschläge als passives Werkzeug verwickelt erscheint, ohne Einbusse an edler, stammeswürdiger Haltung. Der kunstreiche Dichter bewirkt diess durch das lockende Ruhmesziel, worauf der schlaue Ithaker den Sohn des Achilleus hinweist: die von der Gewinnung des Philoktetes und von seiner, des Neoptolemos, dazu beitragenden Mitwirkung abhängige Eroberung Troja's. Nur das Schwanken des jungen Helden zwischen sittlichem Bedenken und Kriegspflicht im Zwecke der allgemeinen Sache, möchte einestheils zu plötzlich eintreten (895 ff.): „Weh mir! O was nun weiter, was soll ich thun?" und andernseits wieder für einen heroischen Jünglings-

Charakter zu bänglich bedächtig hingehalten scheinen, bis endlich die Achilleus-Ader in ihm die Oberhand gewinnt.

Ueber alles Lob erhaben ist Philoktet gezeichnet; ein Leidensheros, wie es keinen zweiten giebt; den Prometheus ausgenommen, von dem er einen Hauch hat. Prometheus jammert aber, wie ein ächzender Gott, dass die Felsen bersten; Philoktetes' Leiden und Wehklagen müssten einen Stein zu Thränen rühren, und Herzen erschüttern, hart wie Felsen. Das grösste Wunder aber bleibt, wie Lessing gezeigt hat, dass Philoktet über körperliche Qualen jammern und wehschreien darf, ohne Schaden an seiner heroischen Seelenstärke zu nehmen. Diese Seelenstärke würde zehnfach die grausamste Körperpein erdulden, ehe sie das kleinste Tüttelchen ihres erhabenen und gerechten Heldenhasses preisgäbe, der das individuelle Recht des Einzelnen auf Theilnahme und gegenseitige Verpflichtung gegen die Herzlosigkeit der von Odysseus und dem Achaischen Fürstenrath vertretenen Staatsraison mit der grossartigsten Unerschütterlichkeit durchkämpft. Das herrliche, das hinreissend Schöne aber dieser heroischen Willensstärke bei den unsagbarsten Schmerzen in der Einöde und Allverlassenheit liegt darin, dass der Widerstand nicht als Trotz erscheint, sondern als tiefberechtigte Empörtheit eines grossen Heldenherzens über erduldete Kränkung. Diese trotzlose, nicht in Eigenwillen erstarrte, nur gegen die lieblose Selbstsucht aus Staatsgründen, erbitterte Unnachgiebigkeit eines tiefmenschlichen Heldengrimmes, diese hochsinnige Unerbittlichkeit ist Philoktet's herzeroberndes Pathos, und solches Pathos das ächte, tragische Pathos. So grausam schnöde um sein Geschoss, womit Odysseus und Neoptolemos sich eben entfernt, sich getäuscht sehend in der schaudervollen Einöde; den Hungertod vor Augen, den andringenden, wüthenden Schmerzen des wunden vom Schlangengift schwärenden Fusses erliegend, rafft er gleichsam die ganze Wuth seiner Qualen, wie eine mörderische Waffe, gegen die Zumuthung des Chors auf: nachzugeben und mitzuziehen in's Lager der Griechen. Die Scene, wo Odysseus dem aus Neoptolemos' Gefolge bestehenden Chor gebietet, sich des Wehrlosen zu bemächtigen; Philoktet's Worte, dem Verhassten zugeschleudert, tödtlich treffend, wie seine ihm abgelisteten Pfeile, hätte Aeschylos nicht gewaltiger, zermalmender, hinwettern können (1004ff.):

Philoktetes. O Hände, was erduldet ihr! Und ihr entbehrt
Den lieben Bogen, seyd gefangen, ihr von Dem!
(zu Odysseus:)
O, der du nie das Lautre, nie das Edle denkst,
Wie hast du mich beschlichen, wie gefangen mich,
Nahmst dir zum Schirm den Jüngling, unerwartet mir,
Der deiner unwerth, aber mein so würdig ist:
Er wusste Nichts, als was ihm aufgegeben war;
Denn jetzo fühlt er offenbar den Schmerz, sowohl
Was er gefehlt hat, als was mir zu Leid geschehn.
Doch deine Seele, immer arg und lauernd aus
Den Winkeln, hat den Biedern gegen sein Gemüth
So hübsch gelehrt, im Argen fein geschickt zu seyn.
Elender! nun mich fassend denkst du, mich dem Strand
Hier zu entführen, wo du einst mich ausgesetzt,
Mich freundlos, einsam, fremde, todt im Lebensreich.
Ha! Tod dir! Oft schon hab' ich solches dir geflucht!
Nichts aber, was mir lieb ist, thun die Götter mir.
Dich freut zu leben, aber mir ist bittre Pein
Diess, dass ich lebe, weh mir! mit der Leiden Zahl
Verlacht von dir und dem Atridenpaar, den Herrn
Des Heeres, denen du da fröhnst in solchem Dienst!
Mit ihnen führst du, warst du gleich durch List und Zwang
Zur Fahrt gebracht, — mich Armen, der freiwillig fuhr
Mit sieben Schiffen, setzten sie verächtlich aus —
Wie du versicherst, aber sie, dass du's gethan.
Und nun — was jagt ihr, was entführt ihr mich? wozu?
Bin ich ein Nichts doch, bin ich längst doch todt für euch!
Wie, o du Gottverhasster! jetzt nicht bin ich dir
„Lahm, übelriechend?" — Fahr' ich mit, „wie feiert ihr
„Die Götter noch mit Spenden, wie mit Opferbrand?"
Denn um mich auszusetzen, gabst du das doch vor.
Tod euch in Schanden! ja, den Tod ob eurer Schuld
An mir, wenn Götter sorgen der Gerechtigkeit! —
Ich weiss, sie sorgen deren: nimmer wär't ihr wohl
Auf diese Fahrt gegangen nach dem armen Mann,
Trieb nicht ein Götterstachel euch um meinethalb.
Doch Vaterland und, Götter, Welt-Obhüter ihr!
O strafet, strafet in der Zukunft aber doch
Sie Alle, wenn ihr denn auch meiner euch erbarmt!
Wohl elend leb' ich: aber säh' ich ihren Tod, —
Ich würde denken, aus der Qual entflohn zu seyn.

Das ist die „greisenhafte Sprache" des 85 jährigen Dichters; die Sprache, der „die hohe Schwungkraft junger Jahre fehlt!" Der

zehnte Theil vom Marke dieses altersschwachen Löwenbrüllens könnte die Hämlinge der kraftgenialen Dramaturgie und Dramatik des Tages zu Männern machen. Und das Zehntel von einem Theil, der bei dieser Vergabung auf jeden Einzelnen käme, hätte hingereicht, um in die überall citirte Parallele, die der Rhetor Dio Chrysostomos [1]) von den drei Philokteten der drei griechischen Tragiker giebt, statt der frostigen, gemeingültigen Züge, die den ungefähren Inhalt der zwei verlorenen Philoktete, des von Aeschylos und Euripides, andeuten – um in diese nüchterne Parallele den Geist ächter Vergleichungskritik zu athmen.

Gelegentlich der Besprechung von Aeschylos' Choephoren haben wir unsere Ansicht über die Elektra des Sophokles mit eingeflochten. Wir konnten, vom Gesichtspunkte dramatischer Composition, in die fast ausnahmlose Verherrlichung nicht einstimmen, womit die Kritik der Jahrhunderte diese Elektra umgab; von Dioskorides' Epigramm [2]) bis zu Wieck's Programm.[3]) Jener preist in der Elektra und Antigone die Urbilder, die Hochgipfel Sophokleischer Kunst (*ἀμφότεραι γὰρ ἄκρον*). Wie viel Wasser das Wieck'sche Programm in seine Tinte mischte, um klärlich darzuthun, dass Aeschylos' Choephoren der Elektra des Sophokles nicht das Wasser reichen, haben wir gesehen. Seitdem ist Wieck's Tinte noch klarer gewässert und aufgefrischt worden durch reichlichen Zufluss aus dem Danaiden-Tintenfass vieler schätzenswerther Schulschriften. Zu unserer Betrübniss finden wir auch Schneidewin in seiner schon angeführten vortrefflichen Einleitung zur Elektra nicht nur in den Chor dieser von allen Jahrhunderten angestimmten Vergötterungs-Kritiken miteinfallen; er führt sogar die Oberstimme in diesem Chor, und erhebt die Elektra des Sophokles in jeder Hinsicht, insbesondere in Bezug auf das Dramatische, hoch über die Choephoren des Aeschylos, die auch Schneidewin als überwiegend lyrisch bezeichnet. Das hindert ihn aber nicht, zu erklären [4]): „Bei Aeschylos liegt der Schwerpunkt weit mehr in der Handlung selbst, bei Sophokles gilt" (in der Elektra) „das Motiviren durch Situationen und Charaktere als Hauptsache." Aristoteles, für den bekanntlich

1) Or. LII. — 2) Auth. Pal. VII, 37. — 3) Merseb. 1825. — 4) A. a. O. 32.

die Handlung Hauptsache im Drama ist, würde daraus gerade das Gegentheil folgern: dass nämlich die Choephoren, aus diesem Grunde eben, „weit mehr" dramatisch sind; wogegen Situationen, fixirte Momente der Handlung, in denen sich diese gleichsam selber beschaut und mit ihren Spannungen spiegelt, nur dann dramatisch wirken, wenn sie eben als momentan verweilende Spiegelbilder der bewegten Handlung erscheinen. Ingleichen die Charaktere, die, um dramatisch zu seyn, mit jedem Zuge, jedem Wort jeder Miene und Empfindung für die stetig fortschreitende Handlung einstehen müssen; wie die schiessenden Weberschiffchen für das fortschreitende Gewebe, auf dessen Fädenwellen das Schiffchen sich auch nicht wiegen und schaukeln darf, wie z. B. Elektra in der herrlichen Erkennungsscene sich in der Seligkeit ihrer Schwesterwonne wiegt. Sie thut dies so thatvergessen-selig, und mit solchem absichtlichen, ausgesprochenen Preisgeben der Handlung, dass die mit Orestes und dem Pädagogen auf Kohlen stehende Katastrophe weit mehr in lyrisches Stocken geräth, als in Aeschylos' Chorgesängen, die von allen in sie ergossenen Strömen der Handlung, gleichwie das Meer von den in seinem Schoosse versammelten Flüssen und strömenden Gewässern, wallen, fluthen und wogen. Das Alles ist bei den Choephoren und anderwärts erörtert und klargelegt. Am Ende bleibt nichts übrig, als was in der Regel bei tausendjährigen, eingewurzelten Ansichten, die sich wie eine ewige Krankheit forterben, übrig bleibt; nämlich, auch hinsichts der Aeschylischen Chorlyrik, mit dem Fuss aufzustampfen und zu rufen: sie bewegt sich doch! Und bewegt sich mit weit grösserer dramatischer Lebendigkeit, als viele Dramen, wo die Handlung mit dem Drama durchgeht. So lautet unser dramaturgisches Glaubensbekenntniss, wie sehr es auch dem marktläufigen Urtheil Widerstrich biete. Wir glauben und bekennen: dass Aeschylos' Schuld und Busse ausgleichende Kausalitäts-Tragik vorzugsweise und durchhin Actions-Tragik, und die eigentlich dramatische ist; dass hingegen Sophokles' seelenmalerisch feinmotivirte Situations- und Charakter-Tragik mehr eine Art glänzend kunstreicher, lyrischer Dialektik ist, die aus der Prämisse eines unbeweglichen Rathschlusses den Trugschluss freier Selbstverschuldung zieht, und deren dramatische Scheinbewegung in einen tragisch-logischen Zirkel verläuft. Dieses verkehrte, mit einer

altehrwürdigen Ansicht im grellsten Widerspruch stehende Urtheil finden wir, zu unserer Beschämung sey es gesagt, auch in der Elektra bestätigt, wo Sophokles die von den Heimkehrs-Dichtungen (Νόστοι) der Lyriker, eines Xanthos, Stesichoros von Himera, in ihren Orestieen erfundenen Stoffmotive, die den Muttermord als eine zu sühnende, von den Erinnyen verfolgte Blutschuld auffassten, bei Seite liess, und sich vielmehr dem Epos zuneigte, das die Blutrache als Pflicht und den Muttermord des Orestes als ruhmwürdige vor Menschen und Göttern gerechtfertigte That preist und auferlegt.[1] Welche von beiden Auffassungen bei dem Helden die tragischere, ja die ausschliesslich tragische Orestes-Stimmung begründet, bedarf für den, der einen Begriff vom Tragischen hat, keiner Erörterung. In Folge des im Geiste der epischen Auffassung behandelten Muttermordes weiss denn auch Sophokles' Orest von keiner Reue, keinem Bedenken vor der That, so wenig wie von Erinnyen nach derselben. Er vollführt den Orakelbefehl pünktlich und unverbrüchlich-blindlings, als dessen willenloser Vollstrecker und ermordet die Mutter, wie er ein anderes Opfer schlachten würde, dem Delphischen Gott zu Ehren. Da wussten die dramatischen Antiquare der modern-classischen Tragödie, Franzosen und Italiener, besser Bescheid. In den Elektra's von Crebillon, Voltaire und Alfieri tödtet Orest die Mutter u n w i s s e n t l i c h. Das ist keine K u n s t! sagt man. Zugegeben; aber desto mehr Natur. Der Anstand gegen die Natur ist gewahrt; die Natur-Etiquette nicht verletzt, die Sophokles' Orest mit Füssen tritt, sey's auch in ächt griechischem und kunstreich geschnürtem Kothurn. Ob aber darum schon der eben so wissentlich, als auf Orakelbefehl u n b e d e n k l i c h vollführte Muttermord dramatischer wird, müssen wir, von unsern wider den Stachel löckenden Folgerungen in die Enge getrieben, leider bezweifeln; müssen, verstrickt in unserem unglücklichen Widerspruch gegen alle Autoritäten der Elektra-Kritik, bezweifeln: ob dieser völlige Mangel eines haltbaren Rachemotivs bei der Mutter, und, umgekehrt, die im Voraus ihren Mördern zugesicherte Straflosigkeit, ja Ruhmeswürdigkeit, unsere tragische Theilnahme für diese Muttermörder nicht in demselben Grade abschwäche, in welchem unsere Gleich-

1) Od. I. 35. 298. III. 193.

gültigkeit gegen das Schicksal dieser Mutter sich zu gänzlicher, von der Tragödie vor Allem verfehmter Theilnahmlosigkeit abstumpfen muss. Und welche Mutter! das abstossendste aller Scheusale, insofern sie nämlich ein uninteressantes, ein untragisches Scheusal ist; eine Mutter und Gattenmörderin, deren Schlechtigkeit kein leidenschaftliches Rachemotiv adelt, das sie, wie bei Aeschylos, als Alastor, als Strafgeist ihres Hauses, in ihren eigenen Augen wenigstens, erscheinen liesse, und das ihr dadurch einen Schimmer doch von tragischer Weihe und Berechtigung verliehe. Welcherlei Berechtigung kann eine Klytämnestra in Anspruch nehmen, deren Gattenmord keine Kassandra beschönigen kann, und die jenes hohle, von der Opferung der Iphigenia hergenommene Motiv in einer kaltherzigen Debatte mit Elektra erörtert, die es vollends zu nichte macht? Ermangelt aber die Sophokleische Klytämnestra jedes Scheines von Antrieb und Aufruf zum Frevel, für den sie in der Elektra büsst, welche Theilnahme kann ihre Ermordung durch Sohneshand von uns erwarten? Welche tragische Schauer dieser Mord in uns erwecken? Nicht Handlung, nicht fortschreitende Bewegung, die auch das Epos, wie schon Aristoteles ausdrücklich bemerkt, mit dem Drama theilt; nicht Mythos noch dessen kunstgemässe Gliederung in Expotion, Glückeswendung und Katastrophe, das Alles reicht nicht, auch nur zur Formbestimmung des Dramatischen, aus. Die kathartische Idee, die ist das Senfkorn, das ein Fabelgedicht dramatisch durchsäuert. Im Sophokleischen Senfkorn wirkt diese Säurungskraft nicht in ganzer Stärke und Fülle. Wenn es überhaupt ein Senfkorn und nicht vielmehr ein Körnlein aus Proserpina's Granatapfel ist, dessen Genuss die Helden des Sophokles den finstern Mächten weiht.

Aber welcher von allen Dichtern auch hätte diese Tragik des Hades, der trauervollen Schattenseligkeit auf der asphodelischen Wiese, hätte diese Tragik der Nichtigkeit alles menschlichen Dichtens und Trachtens mit grösserer Kunst, mit einer solchen Fülle unerreichter Schönheit, mit diesem Glorienschimmer der edelsten und innigsten Seelenpoesie ausgeschmückt, wie Sophokles? Als ob er jenes unmögliche Wunder verwirklicht hätte, womit in einem der schönsten Gedichte unseres grössten lyrischen Tragikers, womit in Schiller's „Klage der Ceres," die Mutter ihre Hoffnungs-

losigkeit so wehmuthschmerzlich vertröstet, so herzverwaist entsagungsvoll auf ewig:

„Einmal in die Nacht gerissen,
Bleibt sie ewig mir geraubt,
Bis des dunklen Stromes Welle
Von Aurorens Farben glüht,
Iris mitten durch die Hölle
Ihren schönen Bogen zieht.“

Ist es nicht, als glühe wirklich von Sophokles' tragischer Poesie des dunklen Stromes Welle? Als zöge sie wirklich der Iris schönen Bogen mitten durch die Hölle? Ach, ein flüchtiger Scheinglanz nur von thauigduftigem Verklärungsfeuer, das die geheimnissvolle Oede der ewigen Nacht verschlingt, wie die weihevoll schauerliche Erdenkluft der Eumeniden mit dem ehernen Stufengang im Oedipus auf Kolonos, des „Donnergottes Flammenblitz“ einschliesst in ihr tiefgegründet lichtloses Grab.

Erfüllt diese Tragik des ewig Menschlich-Nichtigen aus tiefer Gottesfurcht, erfüllt sie jenes von Ceres in ihrer Klage nie erhoffte Wunder nur scheinbar: so bewirkt sie das nicht minder grosse Wunder, für ihre Wahrhaftigkeit und göttliche Sendung zeugend durch alle Zeiten — das Wunder: mit solcher trostlosen, das Menschenherz und seine schönsten, edelsten Erstrebnisse vernichtenden Tragik, gleichwohl dieses verödete, verfinsterte Menschenherz mit den Entzückungen der höchsten Poesie zu beseligen, zu erfüllen. Wie Sophokles' Elektra über ein täuschendes Aschengefäss, über Orestes' vermeinte Todesurne himmlische Thränen vergiesst, in die auch wir, unbekümmert um das trügliche Motiv, das uns wohl bewusst, unsere Zähren, Zähren der innigsten Theilnahme und Rührung, mischen: so auch geben wir alle kritischen Bedenken und Zweifel über die Gültigkeit des tragischen Grundmotivs in dieser wie in den übrigen Tragödien, über den Vollgehalt der tragischen Rührung in dieser, wie in den übrigen Sophokleischen Tragödien, wir geben alle Einwendungen und Gegenmeinung an die wunderbare Seelenschönheit dieser Tragödien, dieser Schein-Tragik gefangen, die wir, trotz allem und jedem Einspruch an's Herz drücken und mit unsern Augen bethauen, wie Elektra den täuschungsvollen Pseudoaschenkrug mit Orestes' fehlender Asche. Und gleich jenem Gerichtsanwalt, jenem Red-

ner Hyperides, der, statt aller Rechtsbeweise, vor den Richtern den überführendsten, beweiskräftigsten vorbrachte, indem er das Wunder der Natur, den Busen der Phryne, entblösste: zeigen auch wir, statt aller weitern Begründung und Ausführung, auf jenes Wunder der Kunst, jenen Klageerguss Elektra's über die trügerische, an ihr Herz geschmiegte Todesurne, die sie in ihr Herz drücken und schliessen möchte, und aus deren vermeintem Staub die schönste Lebensflamme bald hervorbrechen und sie freudig hell beglänzen soll (1126 ff.):

Denkmal des Theuersten der Menschen, übrig mir,
Du, von Orestes Leben! O wie nicht gehofft,
Nicht wie ich dich von dannen liess, empfang' ich dich!
Nun den zum Nichts Erlosch'nen halt' ich in der Hand,
Und, Kind, wie du mir strahltest, liess ich dich von hier.
Möcht' ich vom Leben eher doch geschieden seyn,
Bevor auf diesen Armen ich dich raubte, dich
In die Fremde sandte und bewahrte vor dem Mord!
Dann lagst du, eine Leiche da, desselben Tags,
Und mit dem Vater hattest du dasselbe Grab.
Nun – weit vom Hause, flüchtig in dem fremden Land,
Bist du gestorben, elend, von der Schwester fern:
Und nicht mit meinen Händen hab' ich Arme dich
Geweihet mit dem Bade,
(zu der Urne sich neigend)
Nicht aus Feuergluth
Gebührend dich gesammelt, eine Trauerlast,
Du Armer! dich bestattete die fremde Hand,
Da bist du, klein und wenig in dem kleinen Raum!
Weh mir, ich Arme! O vergebens ist sie nun,
Die frühe Pflege, die so oft mit süsser Müh'
Ich dir geliehen habe: ja, nie konntest du
Dem Mutterherzen theurer seyn, als immer mir!
Nicht Hausgenossen, Ich war deine Pflegerin,
Und „Schwester" angerufen ward ich stets von dir!
Das nun ist hingeschwunden all' an Einem Tag
Mit dir dem Todten! Alles ist mit dir dahin,
Dahingerissen wie vom Sturm! der Vater starb,
Ich bin mit dir gestorben, du gingst in den Tod!
Die Feinde lachen: ja im Freudentaumel ras't
Unmütterlich die Mutter. — Und geheim vor ihr
Gabst du mir oft die Kunde, dass ein Rächer du
Erscheinen werdest; aber das hat das Geschick,

Das deine, wie das meine, feindlich nun geraubt,
Das dich mir so zusendet, — statt der theuersten
Gestalt den nichtig leeren Schatten und den Staub.
Ach! Weh! Weh!
Trauergestalt du! Weh! Weh!
O Theuerster du, — ach! Weh! Weh!
Den Pfad des Graun's gesendet, — du vernichtest mich,
Ja, du vernichtest mich, o du brüderliches Haupt!
Darum — o nimm mich zu dir, mich in dies dein Haus,
Mich Nichts zum Nichts, auf dass in Zukunft ich bei dir
Dort unten wohne! Denn so lang' du oben warst,
Theilt' ich mit dir dasselbe: nun auch sehn' ich mich
Zu sterben und nicht ausser deinem Grab zu seyn:
Denn die da sterben, seh' ich, trifft nicht Schmerz und Leid.

Verschwindet nun jeder kritische Einwand in dem Lichtglanze dieser lyrisch-tragischen Poesie, wie etwa der kleinste der Planeten, beim Vorbeigehen vor der Sonnenscheibe, als dunkles Pünktchen erscheint, dessen winziges, am Tagesgestirne erprobtes Verfinsterungsbestreben in eine lächerliche Parodie seiner unendlichen Kleinwenigkeit verläuft: so bewege sich auch unser kritisches Verdunkelungspünktchen über die Sonnenscheibe Sophokleischer Tragik hin, und setze stracklich und fürbass seinen Lauf fort, bis zum Ausgang am andern Sonnenrande. Gestatte man uns denn, durch einige Schlussbetrachtungen über Sophokles' Elektra das hier zu ergänzen, was, gelegentlich der Choephoren von Aeschylos, über dieselbe bemerkt worden.

Elektra's, an ihre Schwester gerichtete, etwas gebieterische Aufforderung, sich mit ihr zur Ermordung des Aegisthos zu verbinden (947 ff.), setzt weniger, so will es uns scheinen, ihre heldenmüthige Jungfräulichkeit in ein günstiges Licht, als diese Aufforderung des Dichters Absehen auf eine kunstreiche Contrastirung hervorstellt, die das tragische Mitleid für Elektra eher schwächen als steigern dürfte. In der Streitscene mit der Mutter (516 ff.), ganz Euripideisch, eristisch nämlich und im argumentirenden Sachwalterstyl gehalten, möchte die jungfräuliche Dulderin Das an tragischer Würde einzubüssen scheinen, was sie an kecker Streitfertigkeit und zur Schau getragener Verachtung ihrer Mutter gewinnt. Von dem nicht zu rettenden Zuruf an den Bruder bei Ermordung der Mutter (1416): „Triff doppelt, wenn du kannst!"

(παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν), haben wir schon gesprochen. Schneidewin glaubt diesen abscheulichen Zuruf dadurch zu Ehren zu bringen, wenn er ihn für eine „nothwendige Consequenz" von Elektra's „Charakter und der Verhältnisse" ausgieht. Als ob das Abscheuerregende bei einer tragisch verherrlichten Heldin jemals „nothwendig" seyn könnte, und nicht vielmehr eine Kunstsünde wäre, über die auch des Hyperides Entblössungs-Argument nicht blenden darf. Aber unsere Kunstrichter sind in diesem Punkte noch empfänglicher, als es Hyperides' Spruchrichter waren. Jener Zuruf, aus dem Munde einer Tochter, sey's auch der Tochter einer solchen Mutter, muss preisgegeben werden, ist ohne Gnade und Barmherzigkeit verdammlich, ist ein unauslöschlicher Flecken in der Tragödie. Fast könnte er die Befürchtung aufkommen lassen, diese Tochter habe eine Ader von dieser Mutter, und könnte unter Umständen zu einer Klytämnestra entarten.

Selbst ein technischer Fehler möchte vielleicht zu rügen seyn. Wir meinen nicht den schon von der alten Kritik getadelten Anachronismus, in Betreff der Delphischen Spiele (680 ff.), wo Orestes verunglückt seyn sollte. Wir meinen die Ermordung des Aegisthos, die Sophokles nach dem Muttermorde anbringt, wo sie gar keine tragische Wirkung hervorrufen kann. Wahrscheinlich liess Sophokles die Ermordung des Aegisthos hinterher folgen, um die Tragödie nicht mit dem Muttermorde, mit einer noch grössern, in keinem Vergeltungs-Folgestück aufzulösenden Dissonanz zu schliessen, als schon der Fall ist. Denn, Angesichts der Leiche seiner Mutter, wird vom Muttermörder mit einer kühlen Vergeltungs-Sentenz das Ende der Tragödie verkündet. Nicht eine Sylbe zielt auf ein Folgestück. Mit der Elektra ist die Agamemnon-Tragödie rein aus. Dieser Ausgang zeigt deutlich, um welchen Preis Sophokles den gerühmten Fortschritt über Aeschylos hinaus that, dass er nämlich die trilogische Form mit abgeschlossenen Einzeltragödien vertauschte, worin aber die Mythe wie eingekeilt und gleichsam lebendig begraben nach Erlösung ächzt, oder wie ein ruheloser Geist spukt, der nach der trilogischen Vergeltungsfolge und Sühne stöhnt. Manchmal gemahnt uns der Abschluss, als ob die Einzeltragödie an der verhaltenen Trilogie erstickt wäre. Adolph Schöll freilich kehrt den Spiess um, und nimmt gerade desshalb für Sophokles die trilogische Com-

position in Anspruch, weil das Gegentheil aus den Abschlüssen mit aller Evidenz erhellt, und weil alle Zeugnisse für die Neuerung sprechen. Wer in den Ausgängen der Sophokleischen Tragödien keinen eben so bestimmten Abschluss empfindet, als man den unzweifelhaften Anschluss eines Folgestückes der letzten Scene eines Aeschylischen ersten oder zweiten Drama's seiner Trilogieen anfühlt, der hat ein trilogisches aes triplex vor den Ohren.

Weit höher, als Elektra, steht uns Antigone an dramatisch-tragischer Bedeutung. Sie darf des Dioskorides: „Beide sind das Höchste" (ἀμφότεραι γὰρ ἄκρον) für sich allein in Anspruch nehmen. Keine der antiken Tragödien ist dem Geiste des modernen Drama's so innerlich verwandt, wie diese. Unter den vorhandenen Tragödien des Sophokles steht Antigone einsam da durch die bedeutungsvolle, für das Drama der Folgezeit merkwürdige Eigenthümlichkeit: dass kein übermenschlicher, unbegriffener Machtspruch einer Gottheit oder einer Orakelverkündung auf die Entschliessungen, auf das Pathos und die Katastrophe der handelnden Personen einen verhängnissvollen Druck ausübt, und die tragischen Gewichte fälscht. Wir dürfen auch rücksichtlich dieser Tragödie an das anknüpfen, was schon gelegentlich von uns über dieselbe vorgebracht worden. In Beziehung auf die Verwandtschaft der Motivirung in der Antigone mit der Entwickelung der Katastrophe aus rein innern Bestimmungsgründen im modernen Drama, heben wir noch Folgendes hervor: Antigone geht heroisch, mit frei übernommener Schuldbusse in den Tod; so dass der Chor die Wehklagende wohl bedeuten durfte: „Dein Eigenwille ist dein Verderben" (σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά. 875). Den Conflict zwischen Staats- und Familiengesetz, Bürger- und Schwesterpflicht hatte ihre grossherzige Liebesfülle zu Gunsten des Naturrechts, der Blutsverwandtenpflicht, entschieden und die Heldin die tragische Schuld hochgemuthet auf ihr Haupt genommen. Auch bezüglich dessen trifft der Chor den Nagel auf den Kopf, wenn er den eben citirten Vers mit der Vorbemerkung einleitet (872 ff.):

> Ja fromme Lieb ist Frömmigkeit;
> Doch Dessen Macht, dem da die Macht
> Gehört, missachten, ist nicht gut . . .

Der grossgedachte Conflict zwischen Herz und Politik kommt zwar, wie wir zu zeigen versucht, zu keiner vollkommenen Entscheidung, da beide Parteien am Schlusse, wie in der Entwickelung, Recht und Unrecht haben. Aber dieser schwebende Ausgang ruht doch in der Meisterhand des Dichters so fest und gewichtvoll, wie die eiserne Wage in Zeus' Hand auf dem Ida. Kreon und Antigone führen beide, unbeirrbar, jener seinen staatsrechtlichen Herrscherwillen, diese ihren familienrechtlichen Schwesterwillen hinaus. Der König, im Namen des geschriebenen Gesetzes; die Verbrecherin an diesem Gesetze, im Namen eines ungeschriebenen, eines ewigen Naturgesetzes, so alt wie die anfangslose Urmacht, aus welcher Alles hervorgegangen, und wie deren älteste Götter-Sprösslinge, die finstern Urmächte, „die Untern", auf welche sich Antigone, als die Urgesetzgeber, beruft. Beide, der Vertreter des zeitlichen, geschriebenen, und die Verfechterin des ewigen Gesetzes, büssen ihre Willensbehauptung: die heroische Schwester mit dem Tode; das Staatsoberhaupt die Durchsetzung seines rücksichtslosen Herrscherwillens mit einer Familien-Katastrophe, mit einem Todesstoss in's Vaterherz: dem Selbstmorde seines einzigen Sohnes; mit einem Todesstosse ins Gattenherz: durch den Selbstmord seiner Königin. Wie man auch das leitende Motiv formuliren, den Sühngedanken der Tragödie fassen mag: rein und entschieden tritt er doch aus der Dialektik der beiderseitigen Berechtigungen nicht hervor. Ob man Hegel's Ansicht über Antigone [1]) folge, die mehr oder weniger sich in allen spätern reflectirt; ob man den leitenden Gedanken mit Boeckh [2]) dahin bestimme: „Ungemessenes Streben, das in Willkür und Leidenschaft sich überhebt, führe zum Untergang", oder mit Schneidewin [3]): „Das Wohlergehen der Menschen beruht vornehmlich auf Besonnenheit; niemand soll gegen göttliche Dinge vermessen freveln; brüstiges Prahlen zieht schwere Schicksalsschläge nach sich, welche zu spät zur Besonnenheit führen"; — mag man den Grundgedanken von der Oberfläche abschlecken, wie die Katze den Rahm von der Milch, oder Schnabel, Kopf und Langhals, wie der Reiher beim Gründlingsfang, eintauchen und doch nur denselben Gedanken heraus-

1) Phänom. d. G. S. 325. 335—339. 352. — 2) Antig. gr. u. d. nebst zwei Abh., Berl. 1843. — 3) Einl. z. Antig. 22.

fischen, wie F. W. Ullrich[1]): „Es ist der Sieg des göttlichen Gebots und Willens über frevelhaft verkehrte menschliche Willkür. Oder ob man endlich, was das Gescheidteste ist, den Grundgedanken mit Antigone selbst feststelle, welcher dahin lautet (450 ff.):

Nicht war es Zeus, der solches mir gebieten liess,
Noch Dike, die dort unten bei den Göttern wohnt:
Sie führten diese Pflichten bei den Menschen ein.
Nun dacht' ich, dein Gebot sey nicht so hehr, als ob
Der Mensch das ungeschrieb'ne, stetige Gesetz
Der Götter gar zu überholen mächtig sey.
Nicht heut' und gestern etwa, — das lebt ewiglich,
Und Niemand weiss, seit wann es ist geoffenbart.
Und diesem wollt' ich, — ohne Furcht vor Uebermuth
Der Menschen, — nicht verfallen bei den Ewigen.

Antigone's Schwesterpflichten-Trotz und Pochen auf ihr ewiges Gesetz; Kreon's Königspflichten-Trotz und Pochen auf sein, das Staatswohl bezweckendes, von seinem Standpunkt aus nicht weniger zwingendes Gesetz — Beide trifft das Rügewort des Chors, der selbst, diesem Schaukelsystem gleich abgewogener Schuld- und Berechtigungsmomente gemäss, hin- und herschwankt. Nach Wegführung der Antigone durch Kreon's Schergen schütteln die Thebanischen Chorgreise ihr erwägungsvolles Haupt und singen im zweiten Stasimon (599 ff.):

Siehe! auf die letzte Saat
Des Hauses Oidipus' leuchtete nun der Strahl des Lichts,
Und da rafft ihn hinweg der finstern
Todes-Götter blut'ges Grab,
Der Seele Wahnsinn und der Zorn im Herzen!

Noch entschiedener in Antigone's kommatischem Wechselgesange mit dem Chor, wo dieser sie, auf ihrem Todesgange, bedeutet (853 ff.):

Du stiegest bis zum höchsten Trotz,
Und griffest an den hohen Thron
Der Dike frevelhaft, o Kind!
Auch büssest Du das Leid vom Vater!

---

1) Ueb. d. relig. u. sittl. Bed. d. Antig. Hamb. 1853. S. 16.

Der letzte Vers ist ein Abfindungsvers für die Mythe, der, mit andern ähnlichen, vom schicksalgläubigen Chor eingestreut, in diese auf ethische Grundsätzlichkeit und freie Willensdurchführung basirte Tragödie eben so viele schielende Lichter wirft. Gleichermassen kann die Schlussrüge des Chors, die er dem Kummerzerschlagenen, von den Dienern weggeführten Kreon nachruft:

> . . . Die Züchtigung traf
> Den vermessenen Sinn mit dem mächtigen Schlag,
> So den Trotzigen schlägt" —

auch der Antigone gelten, die, in den Augen des Chors, sich ebenfalls „bis zum höchsten Trotz" vermessen.

Sagen wir, was uns an dieser herrlichen Gestalt, an Sophokles' Antigone, zu fehlen scheint? Jene pathetisch dunkle, tieftragische, jene Aeschylische Folie mit einem Worte. Das Heroische ist zu hell, zu licht betont. Dadurch bekommt das Pathos in der ersten Hälfte der Rolle einen heldischtrotzigen, die Mädchennatur überbietenden Anstrich. In der zweiten Hälfte scheint uns wieder die todesmuthige Schwesterheldin zu rasch in das todeszage Mädchen umzuschlagen; den Uebelstand unerwogen, dass dem eristisch verfochtenen Pflichtenpathos etwas Doctrinäres, Abstractes anklebt, das einer tragischen Jungfrau-Heldin nicht eben frommen mag. Beeinträchtigt doch dieses Maximen-Pathos sogar die Gegenfigur zur Antigone, den König Kreon, dessen Beruf es ist, mit herrscherischem Nachdruck und unerschütterlicher Consequenz für seine Regentenpflicht und seine Regierungsmaximen einzustehen. Auch seinem Pathos giebt das Grundsätzliche und unverholen Principienhafte einen etwas steifen, abstracten Anschein, der wenig zu dem tragischen Grundton stimmt, den jede Hauptfigur in der Tragödie bekennen muss. Ein Muster dieses eristisch-pathetischen Tons ist Teiresias. Auch will er uns als die bedeutsamste und tragisch grossartigste Figur in dem Stücke erscheinen. In Bezug auf das Bewusstheroische und die Reflexions-Motive in den für eine Idee sich opfernden Helden der modernen Tragödie dünkt uns ein entsprechendes Moment in Antigone's Charakter beachtenswerth. Antigone möchte vielleicht die erste und einzige tragische Hauptfigur der antiken Bühne seyn, die nicht blos für eine Idee stirbt, die auch mit dem Be-

wusstseyn stirbt, dass sie für eine solche in den Tod geht: Eine Grösse des Bewusstseyns, ein Hochgefühl, das, unserer Empfindung nach, auf Kosten der tragischen Schmerzensstimmung, der wehvollen Gemüthsbedrängniss, die Seele schwellt. Klarbewusste Reflexions-Märtyrer einer heiligen Sittlichkeitsidee möchten keine günstigern Helden für eine Tragödie abgeben, als Glaubensmärtyrer. Jeder wahrhafte tragische Held stirbt für eine grosse Gesittungs- und Erziehungsidee der Menschheit: nur darf sie ihm nicht selbst als Formel und Maxime zum Bewusstseyn kommen. Sein Heilzweck, sein göttliches Wirken und Streben zum Frommen der Mit- und Nachwelt, zum Frommen der Verherrlichung des Menschengeschlechts und dessen weltgeschichtlichen Berufes, diese Missions-Tragik des Helden muss aus der Trefflichkeit seiner Natur, nicht aus seiner Erkenntniss entspringen; aus den Verwickelungen seiner Leidenschaft für das ewig Gute und Berechtigte mit den Leidenschaften einer für das zeitlich Gute und Nützliche gegen jenes Höhere, Allgemeingültige ankämpfenden und in seinem Vertreter und Helden es zu vernichten entbrannten Welt, entbrannt aus Engsinn und Irrwahn. Aber auch der Held des Guten und Rechten muss den dunklen Gewalten eines dämonisch-göttlichen Dranges zu erliegen scheinen: seinem Schicksal im Aeschylischen Sinne, das eben nur die verhüllte Idee seiner Sendung bedeutet. Nicht darf der tragische Held von vorne herein in dem Heiligenscheine und Verklärungsglanze einer lichtvollen Ueberzeugungsidee einherwandeln. Es genügt nicht, dass Held oder Heldin durch irgend ein folgenschweres Schuldmotiv in tragische Conflicte gerathe. Ein solches Schuldmotiv muss auch das Gemüth des Schuldbeladenen in eine tragische Stimmung, in eine trauervoll bedrückende, herzbedrängende, in eine unselige, nicht selige Stimmung versenken. Von alledem das Gegentheil bewirkt eine durch Pflichtenmuth heraufbeschworene Gefahr. Das Bewusstseyn heiliger Pflichterfüllung erhebt die Seele, durchdringt sie mit hoher Wonne, stimmt sie enthusiastisch, versetzt sie in einen lyrischen Begeisterungsschwung, nicht in jenes wehvoll tiefe Pathos, von dessen Farbe der tragische Affect gleichsam durchzogen und durchtränkt erscheinen muss. Das Tugendbewusstseyn, das Bewusstseyn todesmuthig erfüllter Pflicht kann niemals mit dem Druck eines Gemüth-be-

schwerenden Schuldbewusstseyns auf der Seele lasten. Sophokles' Antigone ist ganz und gar von diesem heroischen Pflichtenmuth erfüllt; von dem Bewusstseyn einer gottfreudigen That durchdrungen. Ihre Stimmung ist daher eine siegesfrohe, schwungvoll lyrische, enthusiastische, keine tragisch gebeugte, schwermuthvolle. Dazu kommt noch, dass die Momente, die ihrem Gemüth diese Farbe der Bekümmerniss geben konnten: das Labdakidengeschick und die Zerstörung ihres bräutlichen Liebesglückes, zurücktreten, und gleichsam nur als Randverzierungen sich um die Katastrophe schlingen. Wenn Sophokles' Antigone in ihren herzergreifenden Jammerklagen (ἀπὸ σκηνῆς), vor dem Todesgang, aus einem andern Tone singt, als den sie bei ihrer heroischen That angestimmt; so geschieht dies im Widerspruche eben mit dem grossartigen heldenthümlichen Trotz, den ihr erhabenes Pflichtgefühl ihr eingehaucht, und den sie bei der Durchführung ihres Vorsatzes mit solcher hohen Todesverachtung an den Tag gelegt. Ihr herrlicher Klageerguss ist gleichsam eine Concession, die sie an die Tragödie macht, auf Kosten der heroischen Durchführung ihrer Rolle, aus der sie lieber fallen mag, als unbeweint sterben. In Sophokles' Antigone tritt uns die erste Pflichtenheldin aus innerer Ueberzeugungsfülle entgegen; die schönschwesterlichste unstreitig und hoheitlichpoetischste von allen ihr nachfolgenden ähnlichen Heroinnen todesbeherzter Pflichterfüllung. Dennoch aber eine Tugendheilige; eine Blutzeugin für ihr todesbegeistertes Pflichtbewusstseyn, welches diesen Tod mit einer Glorie umgiebt, die dessen tragisch erschütternde Wirkung überstrahlt.

Mit Beziehung auf die Collision zwischen Antigone und Kreon, heisst es bei Hegel[1]): „Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt — erscheint mir nach dieser Seite die Antigone als das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk.“ Kunstwerk — immerhin. Die vortrefflichste, befriedigendste Tragödie aber ist — wenn uns, einer solchen philosophischen Grösse und Schulautorität gegenüber, eine Gegenmeinung zusteht — ist Antigone selbst unter den Tragödien des Sophokles nicht. Mit dem Lorbeer, den der grosse Kunstphilo-

1) Aesthet. III, S. 556.

soph der Antigone reicht, bekränzt er seine eigene, über die Tragödie aufgestellte Theorie, die er vorzugsweise von diesem Trauerspiel abstrahirte. Aus ihm entnahm er u. a. auch seinen Pathos-Begriff[1]), wonach das tragische Pathos die zur Handlung bewegte, allgemein sittliche Macht ist, „eine in sich selbst bewegte Macht des Gemüths, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens.“ Das ist das Tragödien-Pathos eben nur seiner allgemeinsten, abstracten Bedeutung nach, als solches aber noch kein tragisches Pathos. Hegel's Pathos bleibt in der Allgemeinheit haften, insofern es aus der blossen Collision allgemein sittlicher, zu einer besondern Selbstständigkeit sich individualisirender und darin behauptender Mächte entspringen soll. Als das reinste und kunstvollkommenste Tragödien-Beispiel von einer solchen Collision hätte nur der Conflict zu gelten, zwischen Kreon einerseits, dem Vertreter der einen sittlichen substantiellen Macht, des Staates, und Antigone, der Vertreterin der andern gleich wesenhaften, sittlichen Macht, des Familienrechtes und der Pietät. Allein ein tragisches Pathos bringt auch in diese Collision erst das subjective Moment des menschlichen Affectes, eines leidenschaftlichen Wollens nämlich, das vorweg in Gegensatz zu der allgemein sittlichen Macht, seiner substantiellen Grundlage, tritt, und als eine Verirrung von derselben sich kundgiebt, die es zu büssen hat. Das wichtigste tragische Moment, das Schuldmoment, speculirt und dialektisirt der grosse Kunstphilosoph aus dem tragischen Pathos hinaus, das er, seinen eigenen Worten nach, „ohne Beiklang des Tadelnswerthen, Eigensinnigen u. s. f.“ genommen wissen will. Er bringt zwar ein „hier“ an: „Pathos nehmen wir desshalb hier in einem höheren und allgemeineren Sinne.“ Allein keine andere Stelle vervollständigt, unseres Wissens, seinen „hier“ entwickelten Begriff vom tragischen Pathos, von dem, als einem substantiellen Pathos, er das subjective, rührende Leiden eben ausschliesst. Vielmehr wirft der Ausspruch[2]): „Es ist die Ehre der grossen Charaktere, schuldig zu seyn“, das hellste Licht auf seinen Begriff von der tragischen Schuld, mit welcher die tragische Kunst selber steht

1) Aesth. I, 291. — 2) Aesth. III, 553.

und fällt. Das Atom Wahrheit, das diese hochtönende Tirade enthalten mag: dass nämlich nur heroische Naturen heroischer Verirrungen fähig, ist im Grunde eine Tautologie. Der grosse Charakter, der zu dem Grundsatze sich selbst bekennen wollte, wäre ein hochgestelzter Bramarbas, aber kein tragischer Held im Sinne des Aeschylos, Sophokles, noch auch im Sinne des Aristoteles. Und der Zuschauer, der aus der Schuld eines grossen Tragödien-Charakters diese ruhmvolle Ehre heraus empfände, die der Philosoph betont, und als seine Katharsis aus der Tragödie davontrüge, ein solcher Zuschauer würde nicht verfehlen, die Maxime in seinen Nutzen zu verwenden, und vor Allem das „schuldig seyn" zu Ehren zu bringen; der grosse Charakter fiele ihm ja dann von selbst zu. Eines Beispiels solcher Wirkung, freilich mehr lustiger als tragischer Art, erinnern wir uns aus früherer Zeit. Ein Commilitone, der jenen Ausspruch in seinem Collegienheft „getrost nach Hause getragen", trat eines Tages dem Executor mit der Erklärung entgegen: „Es ist die Ehre der grossen Charaktere, schuldig zu seyn." Beispiele von ernsthafterer Beschaffenheit werden uns, bei Betrachtung des modernen deutschen Drama's, unsere jüngern Tragödien-Dichter die Fülle liefern, deren tragische Helden wir auf jenen durch die Autorität des grossen Kunstlehrers geweihten Ausspruch werden pochen sehen. Mit stolzem Hochgefühl wird denn auch diese Tragödie eines seiner Schuld sich berühmenden Bewusstseyns, gleich jenem französischen Könige, sagen dürfen: Tout est perdu fors l'honneur: Alles ist verloren, was in den Tragödien eines Sophokles, Aeschylos, Shakspeare, Schiller, Grosses gefunden wird, Alles bis auf die Ehre; bis auf das Grossmannsgefühl, das meine Helden aus dem Bewusstseyn schöpfen: die grösste Ehre darein zu setzen, schuldig zu seyn. Denn dieser unscheidbare Einklang meiner Helden mit dem Pathos eines auf seine Schuld stolzen Charakters, „dieser unscheidbare Einklang flösst Bewunderung ein, nicht Rührung" [1]), was bekanntlich der tragische Charakter, nach Aristoteles, auch nicht soll, sondern blos Bewunderung, wie Oedipus z. B., Xerxes in Aeschylos' Perser-Tragödie, oder Sophokles' jammernder Philoktet, lauter Helden der Bewunderung und tragischen

1) Aesth. III, 553.

Ehrenschuld, nicht der Rührung, „zu der Euripides erst übergegangen". [1]) So werden wir die Tragödie des hochgeschwellten, kühnauftrumpfenden, mit seiner Schuld sich wissenden Ehrenschuldbewusstseyns, die Tragödie der Renommage und Katheder-Phrase, sich brüsten hören. Ihre Helden wollen bewundert seyn, „nicht zum Mitleiden, zur Rührung bewegen". [2]) Aristoteles — schärft das Gegentheil ein? — Hier ist mehr denn Aristoteles! Lessing sagt ausdrücklich — dass Bewunderung nicht der Affect ist, auf den die Tragödie und der tragische Held lossteuern soll? — Lessing und seine Kunstkritik sind abgethan!

Oidipus auf Kolonos (*Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ*). Das Wesentlichste darüber hat bereits Erwähnung gefunden, sowohl was scenische Anordnung als Fabelinhalt betrifft. Hinsichtlich der scenischen Anordnung haben wir auf das Eigenthümliche hingewiesen: dass der Held von Anfang bis nah an's Ende unbeweglich auf seinem Standorte verharrt, während die Nebenfiguren und sogar der Chor die scenische Bewegung für ihn zu übernehmen scheinen. Dieser, durch die Blindheit des greisen Leidenshelden mitbedingten Verrückung des Schwerpunktes der äusserlichen dramatischen Bewegung wusste der grosse Dichter einige Momente von besonderer scenischer Wirkung abzugewinnen. So z. B. die ungemein drastische, in Aeschylischer Weise aufgeregte und die Handlung belebende Scene, die den Chor durch die von Kreon befohlene Entführung der Antigone in der heftigsten Bewegung zeigt (814 ff.):

Chor (zu Kreon).
Sogleich von dannen, Fremdling! Weder das ist recht,
Was jetzt du thun willst, noch was eben du gethan!
Kreon (zu seinem Gefolge).
An euch nun ist es! Führt sie weg, das Mädchen da!
Mit Gewalt, wenn sie nicht willig gehen will mit euch!
(Die Diener gehen auf Antigone zu, welche zum Chor hinflüchtet.)
Antigone. Weh mir, ich Arme! flieh'n wohin! wo find' ich Schutz
Der Götter, oder der Menschen!
Chor (zu Kreon). Fremdling, welche That!
Kreon. Nicht sein ist, die ich fange, sondern mein ist sie.
Oidipus. Ihr Landes-Edlen!
Chor (zu Kreon). Was du thust, ist nicht gerecht.

1) Aesthet. a. a. O. — 2) a. a. O.

Kreon. Gerecht.
Chor. Gerecht?
Kreon. Die Meinigen entführ' ich hier.
Antigone. Weh mir, o Volk!
Chor (abwehrend).
Was thust du, Fremdling? lässt du nicht, erfährst auch du Gewalt!
Kreon. Zurück!
Chor. Vor dir nicht, wenn du solches wagst!
Kreon. Ein Volk bekriegst du, wenn dn mich beleidigest.
Chor. Würd' ich denn nicht dasselbe sagen?
Kreon. Gieb heraus
Sogleich das Mädchen!
Chor. Nicht befiehl, wo dn nicht kannst!
Kreon. Lass, sag' ich dir!
Chor. Ich aber dir: geh' deines Wegs!
Heran! Auf! o nahet, nah't, Bürger, kommt!
Gewalt stürmt das Land, mein Land Raubgewalt!
Heran! Her zu mir!
Antigone (die Diener ergreifen sie).
Weh mir! hinweggerissen! Frennde, Freunde, o!
Oidipus. Mein Kind, wo bist dn!
Antigone. Mit Gewalt muss ich hinweg!
Oidipns. Reich mir, o Kind, die Häude!
Antigone. Ach, ich kann es nicht!
Kreon (zn seinen Dienern).
Ihr! nicht von dannen!
Oidipns. Weh! mir Unglücksel'gen, weh!
Chor (Kreon umringend und hemmend).
Halt an da! Fremdling!
Kreon (drohend). Nicht berühren, sag' ich euch!
Chor. Nicht lass ich dich, so lang' ich Deren bin beraubt.
Kreon. Bald sollst du auch noch gröss'ren Anspruch meinem Volk
Gewähren: nicht allein die Beiden greif' ich mir.
Chor. Und wolltest — was noch?
Kreon. Diesen da entführ' ich anch.
Chor. Vermessen sprichst du.
Kreon. Doch sogleich wird es gescheh'n,
Wenn nicht der Herrscher dieses Landes mir es wehrt.
Oidipus. Schamloses Wort! Und Hand anlegen — dn an mich?
Kreon. Ich sage, schweig!
Oidipus. O schweigten diese Göttinnen
Mich nicht, auch dieses Landes Flnch zu thun, da du,
Ruchloser, mir, dem schon die andern Angen sind
Geraubt, das arme Aug' entreissest mit Gewalt!

Darum so gebe dir und deinem ganzen Stamm
Der Allessehende der Götter, Helios,
Also in solchem Leben zu ergrau'n, wie ich!

Kreon. Da, Bürger dieses Landgebietes, — seht ihr nun?

Oidipus. Sie sehen eben dich und mich und, dass ich mich
An dir mit Worten räche für erlitt'ne That.

Kreon. Ich halte mich nicht länger, schlepp' ihn mit Gewalt,
Den wahrlich, bin ich auch allein und alterschwer!

Oidipus. O, wehe mir!

Chor. Fremdling! wie frech gesinnt bist du genaht, wenn du
Das zu vollführen denkst!

Kreon. Ich denk's!

Chor. Nicht mehr hielt ich dieses für ein Volk!

Kreon. Wo Recht ist, zwingt den Starken auch der schwache Mann.

Oidipus. Hört ihr ihn, wie vermessen?

Chor. Das vollführt er nicht.

Kreon. Zeus mag das wissen, nimmer du! . .

Chor. Ist das nicht Frevel?

Kreon. Frevel, den man dulden muss.

Chor. Auf, auf, alles Volk! Auf, auf, Landeshort!
O kommt, eilet her! Eilet! Gewalt! Gewalt!
Sie stürmen an!

Die Heroldscene in Aeschylos' Schutzflehenden bietet bemerkenswerthe Vergleichungspunkte zu dieser durch das Miteingreifen des Chors bewirkten ungemeinen Bewegtheit der Handlung. Auch unsere Bühne kann eine, im Motiv analoge, den genannten beiden Meisterscenen an die Seite setzen, in der Schlussscene des 2. Actes von Schiller's Kabale und Liebe, wo die Schergen des Präsidenten von Walther Louisen den Armen ihrer geängstigten Aeltern und ihres Beschützers und Geliebten entreissen. Die drei Gewaltthätigkeits-Tableaux dreier grösster Bühnendichter dürften an scenischer Bewegung kaum ihres gleichen auf dem Theater finden. Bei Aeschylos ist es ein Sklavenvogt, von dem die Gewaltthat ausgeht; bei Sophokles ein König (Kreon); bei Schiller ein Minister, der gewissermassen die dreifache Brutalität solcher Wütheriche der Raubgewalt als Hofschranz, oberster Fürstenbüttel und Vater-Tyrann, in seiner Person vereinigt.

Merkwürdig muss es erscheinen, dass die Heiligsprechung und Verklärung des Oidipus auf Kolonos sich zugleich als eine Rechtfertigung und Erklärung der Motivirung seiner Geschicke

von Seiten des Dichters kund giebt. Als sollte „Oidipus auf Kolonos“ die kritisch-dramatische Feuerprobe von „König Oidipus“ seyn. Die erklärenden Compositions-Motive legt der Dichter den Figuren selbst in den Mund. Ein Hauptmotiv der Verklärungs-Tragödie erfahren wir von Ismene's zarten Mädchenlippen. Sie bemerkt gegen ihren Vater (394):

Jetzt heben, früher stürzten dich die Himmlischen.

Auf die scheuen Anfragen des Chors, wegen seiner Schuld, bedeutet ihn Oidipus geradezu (539): „Nichts verbrach ich.“ Das ängstliche Anspielen auf den Vatermord schlägt er mit Einem Worte nieder (548):

Mich sühnt das Recht: nicht wissend that ich solches.

Gegen Kreon's Anschuldigungen: dass Oidipus „Behaftet mit der Kindesehe Sünd und Schmach“, rechtfertigt er sich damit (987 ff.): „dass er willenlos (*ἄκων ἔγημα*) nur durch der Götter Willensschluss gefrevelt.“ (998):

In ein solches Unheil kam ich durch Götterführung.

Seine bevorstehende Leidensverklärung vernimmt er, auf dem Gang dahin, aus dem Munde des Chors als Segenswunsch und Trosteszuspruch (1565 ff.):

— Nun mög' ein Gott
Allgerecht dich erhöhn, weil unverdient
Der Leiden Drangsal dich schwer bestürmt.

Sonnenklar liegt Oedip's Unschuld vor unsern Augen. Das glänzendste Plaidoyer, das der grosse Verklärungs-Tragiker seinem in Gräuel getauchten Märtyrer hält, ohne Arg, dass er, der Dichter, in dem Maasse, als er seinen Helden im Verklärungsglanze weiss brennt, sich selbst anschwärzt und der schwersten Versündigung gegen eine Hauptregel des Aristoteles zeiht, gegen die Regel: der tragische Held dürfte zwar nicht schlecht, aber auch nicht frei von „grosser Schuld“ (*μεγάλη ἁμαρτία*) seyn.[1] Aber Götter, Orakel und Schicksal bringt der Dichter in Teufels

1) Poet. l. c.

Küche, wenn er seinen Helden von aller Schuld frei spricht. Die Schulweisen, die unter tragischer Schuld auch eine unwissentlich begangene Sünde verstanden haben wollen, den blossen objectiven Thatbestand, gleichviel ob der Schuldige eine Ahnung von solcher That habe oder nicht, diese Schulweisen sind wahre Begriffsverwirrer auf allen Gebieten; auf dem der Tragik, Ethik und Aesthetik. Es sind unwissentliche Schulweisen, die zu der Todsünde ihrer dramaturgischen Kritik gekommen sind, sie wissen selbst nicht wie. Diese Schulweisen haben noch erst den Beweis zu führen, dass ihr Kanon und kunstkritisches Orakel, Aristoteles, mit *μεγάλη ἁμαρτία* auch eine unbewusste Schuld gemeint habe, aus welcher ein Dichter die schaudervollsten tragischen Katastrophen ableiten und entwickeln dürfe, ohne gegen Aristoteles' Poetik, und was noch mehr sagen will, ohne gegen die Poesie zu verstossen, und die schwerste tragische Schuld auf sein poetisches Gewissen zu laden. Bis sie diesen Beweis geliefert, die hochgelahrten Schulsophisten, die die Begriffe von tragischer Schuld und Unschuld, von tragisch-poetischer Causalität und Zurechnungsfähigkeit auf den Kopf stellen, bis dahin werden wir, unbeschadet unserer tiefen Ehrfurcht und Bewunderung vor dem Dichter des König Oedipus, an der Ueberzeugung festhalten: dass der grosse Tragiker die unbewusste Schuld dieses Oedipus als untilgbare poetische Schuld auf seiner Seele hat, so göttlich schön diese Seele ist; und dass sein Oedipus auf Kolonos, der mit dem vollen Bewusstseyn dieser unfreiwilligen, ungeahnten Schuld des König Oedipus der Verklärung entgegenschreitet, die glänzendste Verdammungskritik ist, die gegen König Oedipus, in Rücksicht auf tragische Schuld und Busse, tragische Vernunft und poetische Rechtfertigung, gedichtet werden konnte. Was daher diesen Lichtkern der grossen Tragik betrifft: Tiefe und Gehaltfülle der tragischen Idee, ragt, unseres Ermessens, Aeschylos um Kopfeslänge über Sophokles hinaus. Aber auch den Fortschritt, den Letzterer, in Bezug auf dramatische Formenschönheit, bei feinsinnig reicherer Verwickelung und einer innig menschlichen, obschon nur halbseitig innerlichen Motivirung, gethan — auch diesen Fortschritt können wir, als solchen, nicht in Rücksicht auf Aeschylos und den hellenischen, von diesem allein in voller Stärke und Tiefe als poetisch-tragische Gestaltung offenbarten Nationalgeist, aner-

kennen. Ein bedeutsames Entwickelungsmoment im Drama kann uns jener Fortschritt nur im Hinblick auf die Vollendung scheinen, welche die Sophokleische Verwickelungs- und Motivirungskunst durch den tragischen Gehalt erfuhr, womit diese Form das völlig verinnerlichte, das wahrhaft und eigentlich erst psychologische Ideendrama des Germanischen Geistes erfüllte, das aber, im tiefsten Grunde, mehr die Aeschylische Welt- und Geschichtsanschauung abspiegelt, als die des Sophokles. Die poetisch-tragische Gemüthseligkeit, die Harmonie und Schönheit geistiger Persönlichkeit, die allein hat Sophokles vor allen Dichtern voraus. Diese ist es, die aus seinen Tragödien strahlt, und den tief bewältigenden Zauber ausübt, der aus einer unerreichten Kunst und poetischen Machtfülle zu entspringen scheint. Eine solche Gemüthseligkeit, eine solche seelenschöne Persönlichkeit, das eigentliche Genie des Sophokles, ein grösseres Huld- und Gunstgeschenk der Götter, als das Genie selbst, ist die auserlesenste Gnade eben der Himmlischen; eine Apotheose auf Erden. Kein Wunder, wenn dem Götterlieblinge, der mit den Himmlischen, der Sage nach, sogar persönlich verkehrte, kein Wunder, wenn ihm dieses, nach Götterlaune und Belieben beschiedene Gnadenthum, auch in Bezug auf seine tragischen Helden, als ein Günstlingsrecht erschien, dessen Vorenthalt allein schon die grösste tragische Schuld begründe, und die grausamsten Katastrophen rechtfertigen und gutheissen lasse.

Von den verloren gegangenen Dramen des Sophokles, deren Zahl über hundert betrug, sind mehr als tausend Fragmente vorhanden, die von Composition und Beschaffenheit der Stücke keinen vollständigern Begriff geben, als sich aus einem Haufen gefärbter Steinchen und Stifte eine Vorstellung von den Bildern einer zerstörten Mosaik gewinnen lässt, von welcher nichts als jener Haufen farbiger Stiftchen zurückgeblieben. Bei Welcker[1] findet man die Titel und Fabelangaben nach den Sagenkreisen geordnet, woraus Sophokles die Stoffe entlehnt. Wir wollen die bemerkenswerthesten mittheilen.

1) gr. Trag. 90 ff.

Der Troische Kreis. Dem Kyprischen Gedichte entnahm Sophokles Stoffe zu neun Dramen. Kyprisches Gedicht (Kypria) hiess ein Epos in 11 Büchern, das die frühern Begebenheiten des Troischen Krieges vor der Handlung der Ilias besang. Dieses Epos soll der Homeride, Stasinos aus Kypros, bei seiner Verheirathung mit der Tochter des Homeros, zur Aussteuer erhalten haben.[1] Die Titel der neun Dramen des Sophokles nach Stoffen aus genanntem Epos sind: Alexandros, der rasende Odysseus, Skyrierinnen, Iphigenia (in Aulis), Achäerversammlung, Hirten, der Helena Zurückforderung, Troilos, Palamedes.

In Alexandros wurde der unter Hirten ausgesetzte und erwachsene Paris (Alexandros), bei den von Priamos ausgeschriebenen Kampfspielen, erkannt, in dem Augenblicke, wo seine Brüder ihn tödten wollten, und von Priamos in der Königsburg aufgenommen.

Im Rasenden Odysseus überlistete Palamedes den verstellten Wahnsinn des Odysseus, wodurch derselbe der Theilnahme am Zuge nach Ilion entgehen wollte, indem er, in Gegenwart der Atriden, dem pflügenden und, statt Getreide, Salz in die Furchen streuenden Odysseus den kleinen Telemachos vor den Pflug wirft. Odysseus biegt bei dem Kinde mit dem Pfluge aus; sein Wahnsinn wird als Vorspiegelung erkannt und der überlistete Schlaukopf nun als Bundesgenosse eidlich verpflichtet. „Dieses ist", bemerkt Bode[2], „das älteste Beispiel von verstelltem Wahnsinn zu dramatischen Zwecken benutzt; und interessant würde es seyn, die Art und Weise kennen zu lernen, wie Sophokles" u. s. w. Ja wenn das würde nicht wäre!

In den Skyrierinnen spielt Odysseus einen ähnlichen Streich dem jungen Achilleus, der sich bekanntlich unter den Töchtern des Lykomedes, Königs von Skyros, als Mädchen verkleidet, aufhielt, und von Odysseus an der Lebhaftigkeit herauserkannt wurde, mit welcher der junge Pelide nach den Waffen griff, die der als Kaufmann vermummte Odysseus feilbot, während die Mädchen nach den Schmucksachen griffen.

Die Rolle der Täuschung spielte der König von Ithaka auch

1) Henrichsen, de carm. Cypriis p. 9 f. — 2) A. a. O. 427.

in der Iphigenia, worin Klytämnestra, von Odysseus beredet, ihre Tochter nach Aulis begleitet, zur Vermählung mit Achilleus, wie ihr der Ithaker vorgespiegelt. Schon Aeschylos hatte eine Iphigenie auf Aulis, wie oben angegeben worden, gedichtet, von der wir so viel wissen, wie von der Iphigenia des Sophokles.

In der Achaierversammlung beriethen sich die Achaischen Heerführer, auf der Insel Tenedos, über den ersten Angriffsplan. Darin kam ein Streit des Odysseus mit dem erzürnten Achilleus vor.[1] Bei dieser Gelegenheit wurde Philoktetes von der heiligen Schlange gebissen, und in Lemnos, auf Odysseus Rath, zurückgelassen.

Das Drama Die Hirten, nach dem Hirtenchor so benannt, hatte den Kampf bei der Landung der Achäer in Troas zum Gegenstande, wobei Protesilaos den Tod durch Hektor fand.

Die Zurückforderung der Helena hatte zum Thema die Gesandtschaft des Odysseus und Menelaos nach Troja, um Helena und die mit ihr aus Sparta entführten Schätze zurückzuverlangen.

Den jugendlich schönen Troilos erlegte Achilleus, in dem Stücke gleiches Namens, unter den Mauern von Troja, wo derselbe sich gerade im Rossetummeln übte. Den Mythos hatte schon Phrynichos dramatisch behandelt.

Einen Palamedes hatte auch Aeschylos gedichtet. Im Drama Palamedes macht Odysseus dem klugen Nebenbuhler die Ueberlistung beim Pflügen wett. Er bringt gegen ihn eine falsche Anklage wegen Verrathes an, und veranlasst dadurch dessen Verurtheilung zum Tode.

Die übrigen kyklischen Gedichte, welche die Handlung der Ilias bis zur Zerstörung Troja's fortsetzten, versorgten die Sophokleische Muse mit Stoff zu vierzehn Tragödien. Aus der kleinen Ilias, die den Homeriden Lesches (Ol. 34) zum Verfasser hatte, stammten, ausser dem Rasenden Ajas und Philoktetes auf Lemnos, die Doloper oder Phönix, Philoktetes vor Troja und die Lakonerinnen. Letztere enthielten den von Odysseus in Gemeinschaft mit Diomedes, unter Mitwirkung

---

1) Plut. de adul. et amic. 86 p. 74 A. B.

der Helene, ausgeführten Raub des Palladiums und dessen Entführung aus Troja.

Die Fabel zum Drama: Die Aethiopier, lieferte dem Sophokles die Aethiopis, ein kyklisches Epos des Arktinos, das mit der Kleinen Ilias, der Zerstörung Ilions und den Nosten die Fortsetzung zu Homers Ilias bildet. Die Aethiopier des Sophokles hatten den Tod des äthiopischen Memnon durch die Hand des Achilleus zum Inhalt.

Das Epos Ilions Zerstörung (Ἰλίου πέρσις), von Arktinos und Lesches, gab den Stoff zu sechs oder sieben Tragödien her, darunter Laokoon, worin die durch die beiden Drachen herbeigeführte Katastrophe Laokoon's und seiner beiden Söhne nur berichtet, nicht auf der Scene dargestellt wurde. Nach dieser Beschreibung ist die berühmte Gruppe entworfen. Der Ueberfall der Schlangen geschah im Pallastempel am Altar, wo die Knaben als Camilli (Opferknaben) bedienten. Die Namen der beiden Schlangen, Porkes und Choriboea, hat Tzetzes [1]), nach Bakchilides, getreulich aufbewahrt. Ein Wort über Sophokles' Tragödie, Laokoon, zu sagen, daran dachte der Byzantinische Raritäten-Krämer nicht. In dieser Dramen-Gruppe aus Ilions Zerstörung kommt auch ein Ajas Lokros und eine Polyxena vor; letztere am Grabe des Achilleus geopfert, von dessen erscheinendem Geiste (ψυχή) sie verlangt wird. Die Gefangenen Troerinnen hatten die Ermordung des Astyanax, des unschuldigen Söhnleins von Hektor, durch Odysseus zum tragischen Motiv. Sein Söhnlein, Telemachos, umfuhr er mit dem Pfluge, der schlaue Politikus, aus dessen so verstellt-verrückt-witzig gesäetem Salze für Priamos und sein Haus eine solche Blutsaat aufging. Die Ithaker der neuen Staatskunst und Politik machen es umgekehrt: sie säen — und nicht in verstelltem, sondern in wirklich verrücktem Zustande — säen Blut und ernten Salz. Das Salz nämlich, womit sie von der Tagespresse und der Geschichte noch bei Lebzeiten eingepökelt werden, um nicht bei lebendigem Leibe in den Geruch ihrer Staatskunst zu kommen, die in der Regel Ilions Zerstörung über ihr eigenes Land verhängt.

1) Lykoph. 344. Anm. 154.

Aus einem solchen Fabelkreise von eingesalzenen Bücklingen können natürlich nur Dramen ähnlichen Schlages hervorgehen, wie seiner Zeit sich ergeben wird.

Das dem Homeros selbst zugeschriebene Epos, die Nosten (Heimkehr der Griechen aus Troja), bot dem Sophokles weitere 7—8 Tragödie-Stoffe, für uns leider nur Tragödien-Titel dar. Darunter Nauplios der Feueranzünder, worin König Nauplios den Mord seines Sohnes Palamedes damit rächte, dass er den mit ihren Schiffen nach Euböa verschlagenen Achäern Feuerzeichen auf dem gefährlichen Kapharischen Vorgebirge (auf der südöstlichen Küste von Euböa) als Rettungs-Signale gab, und so die Schiffe ins Verderben lockte. Zu dieser Gruppe gehörte der Teukros, von dem schon die Rede war; ferner Aletes und Erigone, Kinder des Aegisthos und der Klytämnestra, welche sich in den Besitz von Mykene gesetzt hatten. Aletes wird von Orestes getödtet, nach seiner Rückkehr mit Iphigenia von Tauroi (Tauris); Erigone, Aletes' Schwester, aber von Artemis seiner Rache entzogen, und zu ihrer Priesterin in Attika gemacht. Das weiss man aus Hyginus (122), nicht aus den Bruchstücken der Tragödie selbst, die Welcker [1]) mit denen aus der Erigone des römischen Tragikers, Attius, zusammengestellt hat, einer Nachahmung der Sophokleischen Erigone. Das letzte Drama dieser Gruppe, Hermione, schliesst den Kreis der Atridengräuel mit der Ermordung des Neoptolemos, den Orestes am Altar des Apollo zu Delphoi tödtet, um seine mit dem Sohne des Achilleus vermählte Braut, Hermione, die Tochter des Menelaos, wieder zu erlangen. In die Gruppe der Nosten-Tragödien gehört natürlich auch die Elektra.

Aus der Odyssee schöpfte Sophokles den Stoff zu einer seiner Erstlingstragödien, Nausikaa, oder Wäscherinnen, die schon genannt worden. Dieses Drama hielten Valckenaer, Casaubonus und Lessing für ein Satyrspiel. Eustathius [2]) zählt es, trotz des heitern Ausgangs, zur tragischen Poesie. Die Tischgenossen oder das Achaiermahl (Συνδείπνοι), die zum Inhalt die berüchtigten Freier der Penelope hatten, erklärten Valcke-

1) a. a. O. 216 ff. — 2) Il. III. 54. p. 381.

naer und Brunk gleichfalls für ein Satyrspiel. Ein seltsames Satyrspiel, worin jene furchtbare Gastmahl-Schlacht, wenn schon „von innen heraus erschollen“, vorkam, die Odysseus' Bogen den Freiern lieferte, und bei deren Erwähnung Welcker nicht umhin kann, an eine ähnliche Tafel-Schlacht in dem deutschen Epos, die Nibelungen, zu erinnern, und an das blutige Gastmahl zu Stonhenge, wo 360 edle Britten ermordet wurden.

Die Odysseus-Sage schloss Sophokles ab mit der Tragödie: Odysseus vom Rochenstachel getödtet (*Ὀδ. ἀκανθοπλήξ*). Odysseus wird darin von seinem und der Kirke Sohn, Telegonos, mit einem Rochenstachel am Pfeil, unwissentlich erschossen. Von Telegonos hat diese Schlussgruppe der Odysseus-Sage den Namen Telegonee.

Der Thebische Kreis lieferte, ausser der Oedipodee, die Epigonen oder Eriphyle, welche darin von ihrem Sohne Alkmäon ermordet wird, aus Rache, weil sie, bestochen durch ein von Polyneikes ihr geschenktes Halsband, das Versteck seines Vaters, Amphiaraos, verrieth, und diesen dadurch zwang, den Zug gegen Theben mitzumachen, wobei er umkam. Ferner Alkmäon. Hier wird der Mörder seiner Mutter von den Brüdern seiner Frau, Amphessiboia, erschlagen, die er verlassen, um sich mit der Kallirrhoe zu vermählen. Von Alkmäon hat sich ein einziger Vers erhalten. Die Fabel erzählt Pausanias. [1])

Ausserhalb des epischen Kreises:

I. Dämonisch-heroische Tragödien. Wasserträger: Behandelte die Geburt des Dionysos, nach Aeschylos. Niobe: Der erste Theil enthielt den Uebermuth der Niobe, die sich ihrer Kinder gegen die Leto, die Mutter von Apollon und Artemis (Diana), überhob. Die zweite Tragödie stellte den Tod der von dem Götter-Geschwisterpaar mit dem Geschoss erlegten 7 Söhne und 7 Töchter dar, deren Leichen auf der Bühne hingestreckt lagen. Die Tragödie schloss mit Naturaufruhr, Donner und Erdbeben. Niobe, die Erde schlagend, ruft: „Ich komme, was rufst du mich?“ (*ἔρχομαι, τί μ' αὔεις;*). Im dritten Drama begiebt sich

1) VIII, 34, 4.

Niobe nach Lydien zu ihrem Vater Tantalos, wo sie in einen ewig weinenden Stein verwandelt wird, u. s. w.

II. Athamas und Argonauten: Tyro, wegen ihrer mit Neptun erzeugten Zwillingskinder, Pelias und Neleus, von ihrem Vater Salmoneus in Banden gehalten, und von ihrer Stiefmutter gemartert. Die Zwillinge, in einem Napfe von der Mutter ausgesetzt, von einer Stute und Hindin ernährt, befreien, herangewachsen, die Mutter aus dem Gefängniss. Phryxos, dessen Nachlass aus zwei Versen und einem Wort besteht. Athamas und Ino, auch von Aeschylos behandelt. Athamas in Raserei macht auf Ino und ihre zwei Kinder Jagd. Hierher gehört der Phineus. Den Söhnen des Phineus, den Phiniden, sticht die Stiefmutter die Augen aus und kerkert sie ein. Den vom thrakisch-bakchischen Chor genannten Tympanisten hält Brunck für ein Satyrspiel. Die Kolchierinnen: Jason's Gewinnung des goldenen Vliesses durch den Beistand der Medea, u. s. w.

III. Argos und Mykenae: Akrisios oder Danae: Verbannung der Danae mit ihrem Söhnlein, Perseus. Andromeda: von Brunck und Casaubonus nach Gutdünken zum Satyrdrama gestempelt. Oenomaos: Bewerbung des Pelops um Hippodamia. Atreus oder Mykenäer. Im Homer und Hesiod findet sich noch keine Andeutung vom Frevel der Atriden. Erst in dem epischen Gedichte Alkmaeonis wird das Lamm mit goldenem Vliesse erwähnt, welches Hermes, erzürnt wegen seines von Pelops getödteten Sohnes, des Wagenlenkers Myrtilos, dem Atreus durch einen Hirten zuschickt, um Streit unter den Brüdern (Atreus und Thyestes) zu stiften. Thyestes in Sikyon, wo er die unbewusste Blutschande mit seiner in Sikyon untergebrachten Tochter Pelopia begeht, woraus der wackere Aegisthos entsprang. Ein wunderliches Motiv für eine eigene Tragödie, woraus Hygin seine darauf bezügliche Fabel (87. 88.) wahrscheinlich schöpfte. Der zweite Thyestes (die Pelopiden). Thyestes, von Atreus durch List gefangen und eingekerkert. Atreus hatte den Aegisthos als seinen Sohn erziehen lassen und schickt ihn in's Gefängniss, um den Thyestes (Aegisth's Vater) zu tödten. Thyest erkennt den Sohn am Schwert. Pelopia, Mutter und Schwester des Aegisthos, die Atreus geheirathet, ersticht sich mit diesem Schwert. Aegisth bringt das blutige Schwert dem Atreus. Dieser

bringt Freudenopfer und wird dabei von Thyest und Aegisth ermordet.[1]) Trösten wir uns über den Verlust dieser Tragödie mit den Gräueln des Oedipus.

IV. Kreis des Herakles: Amphitryon, Sohn des Herrschers von Tiryns, gewinnt die Alkmene, Tochter des Elektryon, Königs von Mykenä und hat das Unglück seinen Schwiegervater zu tödten, an dessen Schädel eine von Amphitryon nach einem Rinde geworfene Keule abprallt. Amphitryon flieht desshalb mit seiner Frau Alkmene nach Theben, um sich dort durch Kreon von der Blutschuld reinigen zu lassen, u. s. w.

V. Attische Sagen. Jolaos, ähnlich im Stoffe den Herakleiden des Euripides. Unter andern wählte Sophokles aus den attischen Mythen auch die Tereus-Sage zu einer Tragödie, berüchtigt durch die von Tereus verübte Gräuelthat an der Philomele, Schwester seiner Gemahlin Proknis, und durch die Schüssel, worin ihm Proknis seinen und ihren Sohn Itys vorsetzte, den sich auch der Vater trefflich schmecken liess. Sophokles scheint eine besondere Vorliebe für dergleichen Tragödienstoffe gehabt zu haben, wobei Einem noch jetzt übel wird, und die weniger geeignet sind Furcht und Mitleid, als Brechen zu erregen. Phaedra. Bei Sophokles leistet die Amme der Leidenschaft ihrer Herrin Widerstand. Phädra selbst, meint Welcker, wäre bei Sophokles heftiger, rachgieriger gewesen, als bei Euripides. Ovid hat in der 4. Heroide und in den Metamorphosen[2]) die Phädra des Sophokles, nicht die des Euripides, im Auge gehabt.

VI. Vermischte Stoffsagen. Darunter begreift Welcker den Ixion, Sisyphos, Meleagros, die Aleuaden, worüber Fr. Vater eine besondere Abhandlung geschrieben.[3]) Myser oder Telephos, den schon erwähnten Thamyris, Kamikier oder Minos: Dieser behandelte die Flucht des Dädalos mit seinem Sohne Ikaros nach Sikanien (Sicilien) zu König Kokalos. Minos, der die Flüchtigen verfolgt, wird von den Töchtern des Kokalos mit einem kochend heissen Wasserbade getödtet; dem Zenobius zufolge mit glühendem Pech.[4]) Dädalos gewann die Töchter des Kokalos durch seine Goldschmiedekunst und die artigen Schmucksächel-

1) Hyg. 86. — 2) XV, 497—528. — 3) Die Aleuaden des Sophokles. Berl. 1835. — 4) IV, 92.

chen, die er für sie fertigte. Dädalos war der Tausendkünstler für Frauen, par excellence. Für die Pasiphae machte er eine hölzerne Kuh, in deren Gehäuse sie ihre Rendez-Vous mit König Minos', ihres Gemahles, Feldmarschall, Tauros, abhielt, dem Vater des berühmten Minotauros, und vieler anderer Feldmarschälle. Eustathius [1]) nennt daher auch den Dädalos „den Kunstmechaniker weiblicher Herzensangelegenheiten" (*ἐρώτων γυναικῶν ὑπουργόν*).

VII. Satyrspiele. Die von Valckenaer und Brunck dazu gemachten ungerechnet: Amphiaraos, auf den sich Aristophanes in den Vespen bezieht.[2]) Die Kophoi (*Κωφοί*) oder Stumpfsinnige Menschen, welche das ihnen von Zeus verliehene Zaubermittel gegen das Altwerden einem Esel anvertrauen, der es für einen Trunk Wasser der Schlange verkaufte.[3]) Der kleine Dionysos, worin die Satyrn den ersten Wein zu trinken erhielten. Man kann sich ihre Freude denken. Krisis: Urtheil des Paris über die drei Göttinnen auf dem Ida. Amykos, von Polydeukes auf der Argofahrt besiegt, zum Jubel des Satyrchors über die endliche Niederlage des Berbrykerkönigs, der alle Fremden mit ihm zu ringen zwang, und bewältigte, zuletzt aber seinen Meister in Held Polydeukes (Pollux) fand. Ausser diesen, mit noch sieben andern, elf unzweifelhaften Satyrspielen, werden andere sieben Titel von problematischen Satyrdramen angeführt, welche, auf diese Titel hin, für solche gehalten werden, wie Achilleus' Liebhaber. Lüsterne Satyrn spielen darin die Liebhaber des Knaben Achilleus auf dem thessalischen Pelion. Helena's Hochzeit, Pandora, Inachos, der die Liebe des Zeus zur Jo zum Gegenstande hatte, der Gürtel, Dädalos, Eris, „in deren Inhalt", meint Bode, „die Bruchstücke keine Einsicht gewähren." Darin sind — würde der Gebildete Hausknecht hinzubemerken — überhaupt diese Tragödien-Bruchstücke komisch.

Euripides.

Die Sage bringt die drei grössten Tragiker mit dem für Griechenland entscheidendsten und grössten Ereigniss, mit der

1) Il. XVIII. 590. p. 226, 40. — 2) Vesp. 1501. — 3) Fragm. 333—35. Schol. Apoll. Rhod. I, 1126.

Schlacht von Salamis, in Verbindung. Euripides soll am Siegestage der Schlacht von Salamis (Ol. 75, 1. 20. Boedromion = 5. Oct. 480 vor Chr.) auf der Insel Salamis geboren seyn, wo der 15jährige Sophokles an demselben Tage das Epinikion den Siegern zur Laute vorsang, unter denen sich der 40jährige Aeschylos befand. Den Namen Euripides soll er, wie Suidas nach Philochoros angiebt, vom Euripos, der Meerenge zwischen Böotien und Euböa, erhalten haben, in deren Gewässern die Schlacht von Salamis vorfiel. Der Vater, Menesarchos, stammte aus der Ortschaft Phlyïa in Attika; die Mutter war aus Athen gebürtig und von guter Abkunft.[1]) Euripides' Biographen [2]) machen den Vater zum Schenkwirth (κάπηλος); die Komiker seine Mutter zur Gemüsehändlerin (λαχανόπωλις). Valer. Max.[3]) bezweifelt beide Angaben. In den Augen der Nachwelt kann die Niedrigkeit des älterlichen Gewerbes nur des Sohnes Ruhm erhöhen. Seine Dichtungen müssten denn selbst an solchen Erwerb erinnern und nach Kohl und Schenke duften, wie die Komiker fanden. Die Elektra z. B. konnte allerdings den Gemüsehandel neben ihrem tragischen Geschäft betreiben. Auch sein Menelaos im „Orestes“ möchte, in Betracht der niedrigen Ränkesucht, die er darin an den Tag legt, eher zum gaunerischen Schenkwirth (κάπηλος), als zu einer Tragödienfigur geeignet scheinen. Der Menelaos in seiner „Helena“ hat ebenfalls mehr von einem zum Bettler verstrolchten Mädchenhändler, dergleichen in der „neuen“, in der Menander-Komödie, zu stehenden Figuren werden, als von dem Heldenbruder des Agamemnon.

Aus Anlass eines falsch gedeuteten Orakelspruchs, der dem jungen Euripides Sieg verleihende Agonen prophezeihte, liess ihn sein Vater Menesarchos in den gymnastischen Künsten erziehen und zum Athleten ausbilden.[4]) Auch soll er als Knabe in den gymnischen Wettkämpfen, an den Panathenäen, gesiegt haben. Dass er sich mit Malerei beschäftigte, bewies ein Gemälde von seiner Hand, welches zu Megara gezeigt wurde. Späterhin suchte er die Schulen der Philosophen auf; zuerst die des Anaxagoras,

1) Harp. u. Suid. v. φλυΐα. — 2) Elmsley, O. D. Bloch. Thom. Mag. — 3) III, 4. extr. 2. — 4) Eunomaos ap. Euseb. Pr. Ev. V, 33. Bayle art. Eurip.

welcher schon zur Zeit von Euripides' Geburt zu Athen lehrte. In reifern Jahren schloss er sich dem Protagoras und dem um 13 Jahre jüngern Sokrates an. Euripides hat denn auch zuerst der tragischen Poesie ein neues Element, die Schulphilosophie, und mit dieser den Zersetzungs- und Todeskeim der antiken Tragödie eingeimpft. Denn das Wesen der Schulphilosophie ist abstractes, sogenanntes reines Denken; das Wesen der Poesie Ideen-Gestaltung; Anschauungs-Offenbarungen von Natur- und ethisch geistigen Ideen, in Form von idealen wirklichen Götter- und Menschengestalten, Seele, Gemüth und Phantasie erregend und erschütternd, nicht als Denkbegriffe durch einen Verstandesprocess ermittelt und formulirt. Aeschylos und Sophokles sind Ideen-Künstler; tiefe Philosophen, aber, wie es der Weltenschöpfer ist: Gestalten-Denker. Ihre Figuren wissen nichts von Philosophie, deren höchste Probleme ihr Handeln und Leiden um so tiefer und überzeugender zur Anschauung und zur Lösung bringt. Wie Pythagoras aus dem Kern und der Substanz der hellenischen Nationalgesittung seine Lebensphilosophie entwickelt hatte; ähnlich erwuchs aus derselben Wurzelidee ethischer Volksbestandheit und Anschauung die Tragödie des Aeschylos. Diese objective, mit der hellenischen Staatsidee identische Philosophie erfuhr durch Anaxagoras eine vollständige Umwandlung, welcher zuerst den Gedanken selbst, das Allgemeine, als diese Substanz, den Verstand (*νοῦς*) als das einfache Weltwesen erklärte.[1]) Durch ihn hat sich das Princip der Subjectivität der Speculation erschlossen, das aber bald die Sophisten zu der Bedeutung des subjectiven Denkens und Meinens, der particularen Subjectivität, herabsetzten, wodurch das Schöne, Wahre und Gute als das persönlich Nützliche bestimmt ward. Protagoras' grosser Grundsatz: „der Mensch ist aller Dinge Maass", erlitt dieselbe Fälschung, als sey jeder Einzelne, nach seiner individuellen Ansicht, aller Dinge Maass; nicht, wie es Protagoras verstanden und Sokrates und Plato es entwickelt: dass nämlich der Mensch nur insofern das Maass aller Dinge sey, als er das allgemein Vernünftige, die „substanzielle Vernünftigkeit", sich zum Inhalt giebt. Nun aber macht Euripides seine Personen selbst zu Sophisten, die aus der

1) Hegel, Geschichte der Philos. I, 392 ff.

Schule schwatzen, und legt ihnen allerlei Gemeinsprüche und Schulbegriffe, bald ethische, bald physische, in den Mund, zur Beschönigung ihrer Leidenschaften meistentheils, also ganz in sophistischer Weise und im schreiendsten Widerspruch mit der Bedeutung dieser Figuren, ihrer Stimmung und dramatischen Situation. Dergleichen konnte nur den Wüstlingen der Demagogie aus der Seele und nach dem Munde gesprochen seyn, die sich in solchen Figuren wohlgefällig spiegeln durften, indem sie, gleich diesen, mit derlei gestempelten Schulformeln und Moralsprüchen ihr Handeln im öffentlichen und Privatleben bequem abfinden, und mit einem derartig aus Philosophemen und Sentenzen zusammengeflickten Drappir-Mäntelchen aufputzen konnten. Eine frivole Kunstkritik hat auch solchen Schöpfungen und Kunstprincipien, als Producten der Zeit, das Wort geredet. In unsern Tagen namentlich ist eine solche Ehrenrettung der Euripideischen Tragödie wieder in Schwung gekommen; freilich ihrerseits auch nur ein Product der Zeitfrivolität, die den poetischen Kunstwerth nach der blossen Talentwirkung abschätzt und, wie man die Leistungsfähigkeit eines Dampfmaschinenwerkes nach Pferdekraft misst, ähnlich auch in der Aesthetik poetische Leistungen nach so und so viel Musenpferdekraft bestimmt, unbekümmert um den ideellen Gehalt, den heiligen Kunsternst, die sittlichen Anschauungen und Wirkungen des Dichters. Unleugbar trägt jeder Dichter und jede seiner Schöpfungen die Farbe ihrer Zeit, und soll und muss sie tragen. Im Innersten aber müssen beide den Kerngehalt aller Zeiten tragen, und aus ihm heraus gestalten und wirken. Zu allen Zeiten kann und muss der Dichter, der tragische zumal, den reinsten und höchsten Kunstidealen nachstreben, wenn auch in zeitgemässen Formen und mit Bedachtnahme auf die umgewandelte Zeitstimmung, die eben nur die entarteten Wortführer und Tonangeber, die Sophisten und Charlatane, deren es zu allen Zeiten giebt, fälschen und verwirren, um sie zu ihren Zwecken auszubeuten. Diesen unreinen Geistern Widerpart zu bieten, ist vor Allen der Dichter, als der gute Genius und Schutzgeist seiner Zeit, berufen. An den Dichter, und an den dramatischen in erster Reihe, ergeht, gerade in solchen Wendepunkten, die erhabene Mahnung: den schlechten Leidenschaften, dem verderbten Geschmack, den unverschämten

Forderungen und Gelüsten der Schaumenge seinen Medusenschild entgegenzuhalten, immerdar auf das Edle, Göttliche hinweisend und hinwirkend, das in keinem Zeitalter ganz erloschen, und, so viel sein Genie vermag, diese schlummernden Funken zu lebendiger Erregung zu wecken. Schmach dem Dichter, doppelt Schmach, der solchem Hange selber nachfröhnt; den Fälschern des Gewissens Vorschub leistet; das Geschlecht an der Quelle seines geistigen Lebens, seines Fühlens und Denkens, vergiftet. Nicht um die Mängel seiner Dichtungen, nicht um die Schranken seines dramatischen Genies, nein, um das falsche, leichtsinnige, grundsätzlich auf Befriedigung des Zeitgeschmacks gerichtete Bestreben, um dessentwillen verfällt Euripides den ewigen Höllenstrafen der Aristophanischen Komik, aus deren Fegefeuer keine Ehrenrettung sein Talent beten kann, dessen Grösse nur sein Sündenmaass füllt und seine Verdammniss verewigt. Keine Beschönigung, keine Berufung auf den Geschmack und den Geist der Zeiten, auf das herrliche Talent, auf einzelne wunderwürdige Züge, hinreissende, bewältigende Scenen, keinerlei ästhetische Milderungsgründe sprechen ihn von der Todsünde frei: den schlechten, entarteten Instincten seines Zeitalters nachgebuhlt und die Strenge und Heiligkeit seiner Kunst der Geschmacksunzucht seiner Zeitgenossen preisgegeben zu haben. Das Verführerische des Talentes, der einschmeichelnde Reiz, die gauklerische Kunstfertigkeit, mit den tragischen Läuterungsaffecten selbst, mit Furcht und Mitleid, die Seelen zu verwirren, zu unwürdigen, unheiligen Sympathieen und Rührungen aufzuregen, der Tragikotatos zu seyn, auf Kosten der Gemüthsbefreiung und Erhebung, — eine solche Begabniss erniedrigt seine tragischen Kunstwirkungen zu den feilen Buhlerkünsten einer Phryne oder Laïs. Uns gilt Euripides als eines der wirksamsten Zersetzungselemente des griechischen Staatslebens. Und nicht blos in dem geschichtsphilosophischen Sinne, wie es Sokrates auch war, von dem Hegel sagt[1]): „Sokrates, indem er es der Einsicht, der Ueberzeugung anheimgestellt hat, den Menschen zum Handeln zu bestimmen, hat das Subject als entscheidend gegen Vaterland und Sitte gesetzt, und sich somit zum Orakel im griechischen Sinne gemacht" ... „Das Prin-

1) Philos. d. Gesch. S. 328 f.

cip des Sokrates erweist sich als revolutionär gegen den Athenischen Staat"... „Wenn es nun aber, weil er das Princip, das nun herankommen muss, ausspricht, zum Tode verurtheilt wird, so liegt darin eben so sehr die hohe Gerechtigkeit, dass das Athenische Volk seinen absoluten Feind verurtheilt, als auch das Hochtragische, dass die Athener erfahren mussten, dass das, was sie in Sokrates verdammten, bei ihnen schon feste Wurzel gefasst hatte, dass sie also eben so mitschuldig, oder ebenso frei zu sprechen seyen". Nicht etwa blos in diesem Sinne hat Euripides als Mitwirkungselement zur Auflösung des attischen Staatswesens zu gelten. Seine Tragödie trug zu dieser Auflösung bei, nicht wie die Philosophie des Sokrates, in Folge eines gebotenen, wie dort in der fortschreitenden Speculation, so hier, in der fortschreitenden Kunst nothwendig begründeten Zersetzungsprocesses alter überwundener Formen und Anschauungen. Euripides versündigte sich gegen Staat und Kunst, gegen sein Volk und seine Kunst zugleich. Nicht allein durch Bekenntniss ärgerlicher, nicht selten auch falscher, sophistischer Lehren, sondern auch durch die Art, sie dramatisch zu verwerthen und in Umlauf zu bringen; durch Erregung verderblicher, den Leidenschaften schmeichelnder Affecte; durch willkürliche Umdeutung und Ernüchterung der Mythen zu seichten Fabeln für Tageszwecke und Gebrauch; durch Entwürdigung der Kunstform selbst zu einer leichtfertigen, bis zur Anstössigkeit fahrlässigen Kunsttechnik. Sokrates' speculativer Zersetzungsprocess kam der Entwickelung der Philosophie wie der Menschheit zu gut. Hervorgegangen aus der tiefsten speculativen Gewissenhaftigkeit durfte er von der fortgeschrittenen Nachwelt aller Jahrhunderte das Zeugniss seiner vollen Berechtigung und Heilwirkung empfangen; während die Euripideische Tragödie den Stempel eines von der Verderbniss seiner Zeit unterhöhlten und zerrütteten Kunstgewissens trägt.

Das „Verderben" der griechischen Welt: „die für sich frei werdende Innerlichkeit", dieses Ausscheiden des individuellen Bewusstseyns aus der Gemeinsamkeit mit dem Volksbewusstseyn und Sichzurückziehen auf das subjective Denken, trat auch in der grundsätzlichen Abkehr von Staatsgeschäften und in der Fernhaltung vom praktischen Leben hervor. Bei keiner auf

öffentliche Wirksamkeit angewiesenen Persönlichkeit zeigte sich dieses auffälliger, als bei Euripides. Mit Leib und Seele der Zeitrichtung hingegeben, lebte er entfremdet der hellenischen Welt und von Verkehr und Gesellschaft abgeschieden. Auf Salamis wurde die Höhle gezeigt, worin der Tragödien dichtende Anachoret seine Dramen geschrieben.[1]) Euripides nahm keinen Antheil, wie seine Vorgänger, Aeschylos und Sophokles, an den öffentlichen Geschäften und Angelegenheiten. Er war der erste Dichter, der seine Kunst als Stubendichter, Privatgelehrter und Literat, nach moderner Weise, betrieb, versunken in seine Studien und seine Büchersammlung, die älteste und reichhaltigste, die, seit Peisistratos, ein attischer Bürger besessen.[2]) Demungeachtet dienten seine Tragödien den Staatsrednern, selbst einem Demosthenes und Cicero, als Muster und Bildungsschule.[3]) Eine solche unmittelbare Verwerthbarkeit von Tragödien für den praktischen Gebrauch möchte gerade nicht als ein Beweis ihres dramatischen Kunstwerthes gelten. Ja das Verderbliche des rednerischen Wesens für das öffentliche Wohl wurde von Niemandem schärfer betont, als von den grossen Staatsrednern selbst und den Lehrern der Redekunst. „Was kann unmenschlicher seyn," ruft Cicero[4]), „als die zu Nutz und Frommen des allgemeinen Wohls verliehene Beredsamkeit zum Unheil und Verderben der Guten verkehren?" In einer seiner Reden[5]) sagt er: „Jenes alte Griechenland, das einst durch die reichsten Machtmittel und den höchsten Ruhm geblüht, ging durch ein einziges Uebel zu Grunde: durch unbeschränkte und maasslose Redefreiheit" (libertate immoderata ac licentia concionum). „Nichts ist", meint auch der Redekünstler und Lehrer der Beredsamkeit, Quintilian[6]), für die öffentlichen wie für die persönlichen Angelegenheiten verderbenbringender, als die Rednerkunst". Und Euripides selbst, der diesem Redetrieb so übermässig nachgab, er lässt die Phädra in seinem Hippolytos sagen (486 ff.):

Das ist's, was uns der Menschen wohlgelenkte Städt'
Und Häuser umstürzt, Reden allzu schmeichelnd schön.

1) Philoch. b. Gell. 5, 20. — 2) Athen. I, p. 3 A. — 3) Plut. Vit. Dem. 7, p. 849 B. Cic. Ep. ad Fam. 16, 8. — 4) Cic. off. II. c. 14. — 5) pro L. Flacc. c. VII. — 6) XII, c. 1.

Denn nie, was uns'rem Ohre süss klingt, sey gesagt,
Nein, was dem Hörer Ehrenhaftigkeit erwirbt.

Nie hat ein Dichter sein eigenes Gebot auffälliger übertreten.

Den Titel des „scenischen Philosophen"[1] (ὁ ἐπὶ σκηνῆς φιλόσοφος), und den Beinamen ὁ σοφός, „der Weise unter den Dichtern" (ὁ οὐδενὸς ἧττον σοφὸς τῶν ποιητῶν)[2], möchte Euripides gleichfalls mehr dem Schulgepräge seiner Spruchweisheit, als jener Philosophie und Weisheit zu danken haben, welche Tragödien athmen sollen. Die poetische Philosophie der ächten Tragik lichtet diese zu einer verklärenden Gemüthsstärkung und innern Harmonie. Die Schulweisheit des Euripides wirft auf seine trübe Lebensauffassung, auf die überhäuften und zugleich unmotivirten, auf die kleinlichen Triebfedern und die Gewöhnlichkeit, nicht selten gemeine Schlechtigkeit seiner Charaktere vielmehr ein fremdartiges, verwirrendes, ja falsches Licht, als einen versöhnenden Schimmer.

Sein häusliches Leben schien ein Abbild seiner trüben, grämlich herben Geistesstimmung. Zwei Frauen verbitterten ihm die Ehe durch Untreue. Choerile, seine erste Frau, Mutter von drei Söhnen, hatte ein vertrautes Verhältniss mit Euripides' Hausgenossen, dem Schauspieler Kephisophon, der sich nicht damit begnügte, ihm bei seinen Dramen behülflich zu seyn. Den Hippolytos soll Euripides auf diese Veranlassung hin gedichtet haben. Kephisophon war aber kein Hippolytos. Der Dichter verstiess seine erste Frau, die Choerile; seine zweite, Melitto, lief ihm davon. Der älteste seiner Söhne, Mnesarchides, widmete sich dem Kaufmannstande; Mnesilochos war Schauspieler; der jüngste, der des Vaters Namen führte, Tragödiendichter, der auch einige Stücke des Vaters, nach dessen Tode, auf die Bühne brachte.

Mit seiner ersten Didaskalie, den Peliaden, trat Euripides im 25. Jahre seines Alters (Ol. 81, 2 = 455), kurz nach Aeschylos' Tode, in die tragischen Schranken, wurde aber, man weiss nicht von wem, besiegt. Den ersten Preis erwarb er Ol. 84, 4 = 441; mit welcher Didaskalie wird nicht gemeldet. Auf der Bühne von den Komikern, im Hause von beiden Frauen auf Dornen und Nesseln gebettet, fasste er, in vorgerücktem Alter (Ol.

1) Euseb. Pr. Ev. 10, p. 296. — 2) Aeschin. c. Tim. 151.

93, 1 = 408) den Entschluss, sein Vaterland zu verlassen und einer Einladung des Königs Archelaos an den makedonischen Hof zu folgen. Dort wurden ihm die grössten Ehren und Auszeichnungen zu Theil, nachdem er schon zu Magnesia (in Thessalien) war gefeiert worden. Am makedonischen Hofe zu Pella schrieb er die Bakchen und, dem Könige zu Ehren, den Archelaos, sein letztes Stück. Er soll an den Bisswunden von Jagdhunden gestorben sein, deren Zähne noch in den Kritiken jener Kunstrichter fortwirken, die auch seine grossen dramatischen Vorzüge zu Schanden reissen, wie z. B. A. W. Schlegel, und jener Nachzügler auf allen ästhetischen Jagdrevieren, der seine kunstclassischen Milchzähne so rüstig und so weidlich an der curée, zu deutsch Abfallsbeute, zerbiss, die ihm der grosse Waidmann der conjecturalkritischen Hochjagd, die ihm Lachmann zuwarf. Wir meinen den Verfasser der Ariadne. Leider aber hat er, für die bei dieser Gelegenheit ausgebissenen Milchzähne, niemals ein bleibendes Gebiss classisch gelehrter Kunstkritik bekommen. Die weichen Kiefer sind inzwischen verknorpelt, aber stets zahnlos geblieben. Was Euripides' makedonische Jagdhunde betrifft, sollen ihm Höflinge diese auf den Leib gehetzt haben, aus Neid über König Archelaos' Gunst, die dem grossen Tragiker in hohem Maasse zu Theil ward. Nach Andern hätten ihn Weiber, wie den Orpheus, zerrissen, aus Rache wegen der häufigen, in seinen Tragödien auf ihr Geschlecht gethanen Ausfälle. Von Komikern, Weibern und Hunden zu Tode gehetzt, beschloss dieser vielgescholtene, hochgepriesene, verhöhnte und bewunderte, und doch für alle Zeiten drittgrösste griechische Tragiker seine ruhm- und dornenvolle Laufbahn im 75. Lebensjahre (Ol. 93, 3 = 406 v. Chr.). König Archelaos liess ihm in einer herrlichen Landschaft Makedoniens, wie Bernhardy schreibt, ein würdiges Denkmal setzen. Vergebens ersuchten die Athener um die Gebeine des Dichters, und konnten daher nur durch ein Kenotaphium sein Andenken ehren. Die von Thukydides oder dem Musiker Timotheus verfasste Grabschrift hat uns die Anthologie [1]) aufbewahrt. Die schöne Büste bei Visconti [2]) entspricht nicht der Schilderung des Alex. Aetolos bei Gellius [3]) von Euripides' rauhem Aeussern und Gesicht voll Som-

1) Pal. VII, 45. — 2) Icon. gr. 1, Tab. 5. — 3) N. A. 15, 20.

mersprossen. Im Louvre zu Paris befindet sich eine sitzende Statue des Euripides, deren Urbild, wie Bernhardy vermuthet, vielleicht die durch den Redner Lykurgos beantragte Bildsäule des Tragikers seyn mochte.

Um keines Dichters Seele haben guter und böser Engel, Vergötterung und Verdammniss, Himmel und Hölle so heftig gestritten und gerungen, wie um die dramatische Kunstseele des Euripides: von Aristophanes' komischer Hölle bis zu J. A. Hartung's komischem siebenten Himmel [1]), in den er seinen heilig gesprochenen Tragiker erhoben. J. A. Hartung konnte 1843 eine unabsehbare Reihe von Phileuripiden (Euripides-Freunden) bis herab in das Zeitalter überschauen, das seine zwei dicken Bände entstehen sah, aus deren lateinischem Fegefeuer der drittgrösste Tragiker, von allen Fehlen gereinigt, schier als erstgrösster hervorging. Schon Euripides' Zeitgenossen, bärtige Philosophen, Redner und Staatsmänner, schwärmten für ihn, fast so unbedingt, wie J. A. Hartung, und stellten ihn über Aeschylos und Sophokles. Wie musste nicht erst die „Goldene Jugend“ der attischen roués ihn vergöttern, deren Idol und Ideal Alkibiades war, das geschmeichelte Portrait seiner Zeit! Ein Held, wie wenn ihn Euripides für eine Tragödie gedichtet hätte, als eine männliche Hetäre Kyrene, die „Zwölfkünstlerin“ (*δωδεκαμήχανος*) zubenannt, die den Staatsmann und Feldherrn in dieser Tragödie hätte spielen sollen. An einen solchen Alkibiades-Kyrene muss Aeschylos in Aristophanes' Fröschen gedacht haben, wenn er zu Euripides sagt (1325 f.):

Du, der in Kyrene's zwölferlei Kunstmanieren gedichtet ...

Was Alkibiades, als Staatslenker und Feldherr, das war Euripides für Athen durch seine tragische Kunst: ein ähnlicher Verderben bringender Liebling, Zeitgötze und Ausbund von Lastern und glänzenden Eigenschaften. Wie Alkibiades, der Hermenverstümmler, stürzte auch der Tragiker die Götter seines Landes um. Wie Alkibiades mit asiatischen Satrapen schwelgte, während er für das Vaterland zu kriegen schien; so gab Euripides die attische Tragödie preis für asiatische Ueppigkeit; den keuschen,

1) Eurip. restit. s. Scriptor. Eurip. ingenii cens. II Voll. Hamb. 413—844.

ethisch hohen Styl des tragischen Melos für die lesbisch-weibliche Musik des Phrynis und Timotheos; die edle Anmuth und Süsse der Sophokleischen Weisen für den wollüstigen Kitzel der Mixolydischen Tonart. Und wie der trunkene Alkibiades in Phrygien, aus den Armen einer asiatischen Buhlerin von des Satrapen Pharnabazes Mordknechten mit Brandfackeln vertrieben und, gleich einem Jagdwild, mit Pfeilen erlegt ward; so ist auch Euripides von der schwelgerischen Tafel des Archelaos aus den Armen einer bakchantischen Muse von makedonischen Hofhunden weggebissen und, gleich einem gehetzten Wilde, zerrissen worden. Ein kläglicheres Ende, als des Pentheus in seiner Tragödie, die Bakchen: seiner reumüthigen Palinodie, womit er die Philosophie seiner freigeistischen Dramatik frommgläubig abschwor; womit er allen seinen frühern Kunstprincipien in's Gesicht schlug, und vielleicht nur aus höfischer Wohldienerei gegen den von König Archelaos gepflegten Bakchoscult, seine Philosophie, seine Ueberzeugungen, seine Kunstpraxis verläugnete, um derentwillen er daheim die Gewissen seiner Mitbürger verwirrt und geärgert, und seine grossen Vorbilder in Einer Nacht, wie Alkibiades die Götterbilder, umgestürzt oder verstümmelt hatte.

Die Bewunderer rufen die Zeugnisse aller Jahrhunderte auf: das Geschichtchen bei Plutarch [1]: wie die, in Folge des verunglückten, von Alkibiades angezettelten sicilischen Feldzugs, zu Kriegsgefangenen gemachten Athenischen Soldaten durch Absingen Euripideischer Verse, sich von den entzückten Sikulern Almosen, Freiheit und die Rückkehr in ihr Vaterland erbettelt. Sie rufen das Zeugniss der grössten Philosophen an: des Sokrates, der keine andern Tragödien, als die von Euripides, sehen mochte [2], der Weisheit wegen, die er darin fand (*διὰ τὴν σοφίαν αὐτοῦ*), wesshalb die Komiker denn auch den Sokrates als Mitarbeiter des Euripides durchzogen. Rufen des Platon Zeugniss an, der [3] die Tragödien des Euripides gleichfalls ihrer Weisheit halber rühmt und preist; um von den Belegstellen aus Aristoteles, dem grössten Philosophen und Kunstkritiker, zu schweigen, dessen Bewunderung [4] sich nur mit dem Superlativ des „Tragischsten von

1) Nic. 29. — 2) Ael. V. H. 13. — 3) Rep. VIII, p. 568. — 4) Poet. XIII, 6 ff. Rhet. 11, 5.

allen Dichtern" genug thun konnte. Ferner die leidenschaftliche Vorliebe der „jüngern Komödie" für diesen Tragiker: des Diphilos Entzückungsausruf bei Athenäus [1]): „Der goldene Euripides" (ὁ κατάχρυσος Εὐριπίδης). Der grösste Dichter dieser Komödie, Menander, lag auf den Knieen vor der Tragödie des Euripides. Sehr begreiflich, da diese in ihrem innersten Wesen, durch Intrigue, Charakterzeichnung, bürgerlichen Genre-Styl, Häuslichkeits- und Familien-Ton nur eine jüngere Komödie in tragischer Maske ist. Wie man Sophokles einen tragischen Homer nannte, so möchte Euripides, der Tragikotatos, ein tragischer Menander, Diphilos oder Philemon seyn. Ein berühmtes Kunstvolk, die Abderiten, befiel, nach einer Tragödie von Euripides, ein plötzliches Wonne-Delirium, das in eine chronische Euripides-Manie überging, wovon Lucian [2]) eine ergötzliche Schilderung giebt. Wie Euripides der Abgott der Philosophen, der jüngern Komödie, der Syrakusaner und Abderiten war, so war er auch der Schooss- und Hofdichter aller kleinen und grossen, griechischen und griechisch-asiatischen Könige und Tyrannen. Den Alexander, Tyrannen von Pherä (Thessalien), einen berüchtigten Wütherich, rührte der Schauspieler Theodoros mit Euripides' Hecuba zu Thränen. [3]) Der Wütherich heulte mit der Hecuba um die Wette. Gleich nach Euripides' Tode beeilte sich ein anderer sentimentaler Tyrann und weichmüthiger Unmensch, der Tyrann von Syrakus, Dionysios d. Aelt., der selbst Tragödien schrieb, um darüber herzbrechende Thränen zu weinen — dieser Dionys beeilte sich, von Euripides' Erben das Saiteninstrument, die Schreibtafel und den Griffel des Verstorbenen zu kaufen. Er bezahlte die Reliquien mit einem Talent (1200 Rthlr.), und liess die Heiligthümer zu Syrakus im Tempel der Musen mit dem Namen des Euripides niederlegen. [4]) Der grosse Nachfolger des Archelaos, Alexander von Makedonien, las den Euripides noch fleissiger, als den Homer, machte sich Auszüge aus den Tragödien und lernte die goldenen Sprüche auswendig [5]); besonders den berühmten Fürstenspruch aus den Phönissen, den der grosse Cäsar beständig im Munde führte, und dessen Grösse sich

1) X, 422 B. — 2) de Conscr. hist. 1. — 3) Plut. V. Pelop. Ael. V. H. XIV. c. 40. — 4) Hermipp. b. Bloch. Vit. Eurip. 397. — 5) Plut. Alex. 8, 51.

in dem Genie erschöpfte, diesen Spruch in Thaten umzusetzen (527 f.):

Darf je gefrevelt werden, um die Herrschaft ist
Es schön zu freveln; übrigens sey man gerecht.

So gierig wie Romulus und Remus die „eiserne Milch“ aus den Brüsten der Wölfin, sog die römische Tragödie aus denen von Euripides' Hecuba die Milch der tragischen Denkungsart. Schon in den Nachahmungen des alten Ennius fing diese Milch an dick zu werden. In Seneca's Trauerspielen gerann sie vollends zum schönsten tragischen Bockskäse. Das klare versüsste Molkenwasser schlürfte die italienische und französische „classische“ Tragödie ab, wovon die Tröpfchen noch jetzt in den Zähren der Monimen und Zairen perlen. Nero, Kaiser Nero, glorreichen Andenkens, war ein leidenschaftlicher Spieler des Euripides, in dessen Tragödie, Aeolos, er die gebärende Kanake sang. [1]) Inter caetera cantavit Canacen parturientem; so natürlich und mit so täuschend nachgeahmten Geburtsschmerzen, dass die Zuschauer, Senat und römisches Volk, wie die neugeborenen Kinder greinten. Während eines Chorliedes erfolgte in dieser Tragödie die Niederkunft der Kanake mit einem Knäblein von ihrem eigenen Bruder. So wirkte die Euripideische Tragik als Hefe und Sauerteig durch alle Jahrhunderte in der dramatischen Poesie sämmtlicher europäischen Cultur-Völker, dieweil Aeschylos und Sophokles in den Bibliotheken die Würmer ergötzten.

Die Schule blieb hinter dem Theater nicht zurück, mit dem sie in Zärtlichkeit für das tragische Schoosskind der Jahrhunderte sich überbot und, aus Vorliebe für dasselbe, die beiden ältern Brüder, den Aeschylos und Sophokles, stiefmütterlich zurücksetzte. Die holländische Philologie insbesondere widmete ihm die liebevollste Fürsorge. Sie erklärte ihn in ihrem Testamente zum Universalerben der tragischen Bühne, während sie die beiden älteren Brüder mit einem dürftigen Pflichttheil abfand. Zum Testamentvollstrecker ernannte sie einen ihrer grössten Sachwalter, Ludw. Casp. Valckenaer, dessen Diatribe in Euripidis perditorum dramatum reliquias einer Einsetzung desselben in sein Erbe gleich-

1) Suet. Ner. 21.

kam. Valckenaer starb 1785 als Prof. der griech. Literatur zu Leyden. Seine berühmte Diatribe, die unstreitig bedeutendste und kritisch werthvollste Schrift, die über Euripides erschienen, trat in Leipzig erst 1808 an's Licht; in zweiter Ausgabe 1824. Mit ihr begann ein gründlicheres, philologisches und kunstkritisches Studium des Euripides, das, unter mancherlei Schwankungen der kritischen Wage, schliesslich stets doch wieder zu Gunsten des Euripides auschlug. Von Alters her auf den Flügeln des Adlers der Metaphysik und Poetik, des Aristoteles, wie in der Fabel der Zaunkönig vom Adler, zur Sonne emporgetragen, was Wunder, dass Philosophie und Kritik den Flug dem Tragiker zuschrieb, und den Zaunkönig, was Euripides, im Vergleich zu Aeschylos und Sophokles, und mit Bezug auf Kunstweihe, poetische Tiefe und höchste Zweckidee der Tragik, immerdar bleibt — den Zaunkönig für einen auf Adlerflügeln zur Sonne sich emporschwingenden Phönix hielten, und den „Tragikotatos", auf gut Scholastisch, als Glaubenssatz annahmen? Demgemäss verkündet auch Valckenaer in der Einleitung zu seiner Diatribe den Euripides als Vorläufer des Christenthums. Selbst unser grosser Lessing, in Beziehung auf Aristoteles eingeständlich Altgläuber, strenger Lutheraner, der namentlich von dessen Poetik sich kein Jota rauben liess, selbst Lessing schwor auf den Tragikotatos, und nahm sogar die Prologe des Euripides in Schutz. Der grosse deutsche Kritiker und dramatische Dichter that dies auf Grund eines schon von Diderot aufgestellten, an sich vollkommen richtigen Lehrsatzes: dass nämlich der Dichter nicht den Zuschauer, sondern die dramatische Person mit ihrer Schicksalswendung überraschen soll. Unser grösster Kunstrichter, zugleich einer der grössten Bühnendichter, Lessing, gewiss dachte er nur nicht gerade, bei seiner Ehrenrettung der Euripideischen Prologe, an die beiden andern griechischen Tragiker, an Sophokles namentlich. Er hätte sonst sich sagen müssen, dass kein Dramatiker Diderot's Grundsatz mit so feinem Kunstverstande und so tiefer Technik anwandte, wie der Dichter des Oedipus, ohne jemals zu dem kümmerlichen Nothbehelfe jener Prologe seine Zuflucht zu nehmen, welche, wie öffentliche Ausrufer, der um sie versammelten Volksmenge Namen, Herkunft, Missethat und Todesurtheil des tragischen armen Sünders, vor dessen Hinrichtung, vom Blatte ablesen. Ein Ande-

res ist, den Zuschauer nicht mit Spannungs-Verwickelungen überraschen; ein Anderes, ihn vorweg mit der Nase, wie man zu sagen pflegt, auf den Verwickelungsknoten stossen, so plump und nachdrücklich, dass dem Zuschauer der Knoten unter der Nase aufgeht. Und wer überrascht, trotz Prologe, im Verlauf der Tragödie, so unerwartet, so unvorbereitet und kunstbefremdlich, wie Euripides?

Auch liess der Widerspruch gegen den Euripides-Cultus nicht lange auf sich warten. Schon vor A. W. Schlegel hob Jacobs, in den Nachträgen zu Sulzer's Theorie der Künste [1]), die Mängel des Tragikers hervor, und weit gründlicher und gerechter als Schlegel; aber auch immer noch mit voller Anerkennung und Bewunderung für die grossen Vorzüge, Verdienste und das tragische Genie des Euripides. Nun kam A. W. Schlegel und schüttete in seinen „dramatischen Vorlesungen" das Schoosskind mit dem Bade aus. Seitdem schaukelt die Euripides-Kritik auf und ab zwischen Valckenaer und Schlegel. Beide fanden ihre Parteigänger und Uebertreiber. Schlegeln bog sogar der bedeutendste Dichter seiner Richtung, Ludwig Tieck, ein Paroli, welcher den Euripides, als den romantischen Tragiker des Alterthums, in besondere Gunst nahm. Tieck kämpfte freilich nur pro aris et focis, wenn er Euripides' Sünden wider die strenge Kunstidee, die mit dem Sittlichschönen allzeit und ewig Eins ist, wenn er die Leichtfertigkeit, Zerfahrenheit, die im poetischen Mark und Kern wurmstichige Tragik des „Romantikers der griechischen Tragödie", als eben so viele romantische Vorzüge und Schönheiten pries. Sein Dichtungsgenosse, der Geschichtschreiber der Hohenstaufen, lieferte hiezu [2]) den Commentar und verwarf jeden Versuch, die drei griechischen Tragiker mit denselben Gewichten zu wägen, weil „sie nicht unter einander messbar sind". Als ob Goethe's Ausspruch [3]) noch einer Berichtigung bedürfte: dass „Alles auf die Gesinnungen ankomme; wo diese sind, treten auch die Gedanken hervor, und nachdem sie sind, sind auch die Gedanken." Oder als ob jener andere Ausspruch Goethe's [4]) noch einem Zweifel unterläge: dass „überall, in Wissenschaften, Kün-

1) V, 1, S. 365 ff. — 2) Hist. Taschenb. Jahrg. 1841. Vorles. über die alte Gesch. 2. Aufl. II, 472 ff. — 3) W. III, 328. — 4) a. a. O. 349.

sten, wie im Leben, Alles auf Inhalt, Gehalt und Tüchtigkeit eines Grundsatzes und auf der Reinheit des Vorsatzes beruhe". Wie? Und auf diesen Inhalt, Gehalt und Tüchtigkeit der Kunstprincipien und des ethischen Lebenskernes, auf diese Reinheit der Vorsätze im dichterischen Schaffen, sollen nicht drei Tragiker geprüft und an einander gemessen werden dürfen, die demselben Volke angehörten und in demselben Zeitalter, ja unter gleichen Einwirkungen und Zeitstimmungen dichteten, was namentlich von Sophokles und Euripides gilt? Mögen die „Eigenschaften" unmessbar seyn; die Richtungen dieser Eigenschaften jedoch, die hat der Dichter wie der Staatsbürger genau zu prüfen; hat der Kunstrichter, und voraus ein historischer Kunstrichter, mit aller Strenge zu verfolgen; und zu ermessen: ob die Endziele dieser Richtungen zum Verderben der Kunst und des Staates führen; oder ob, wenn diese bestimmte Kunst- und Staatsform, vermöge des geschichtlichen Fortbildungsprocesses, unwiderruflich der Auflösung verfallen muss — ob jenes kunstideale Bestreben, jene kunstsittliche Richtung und Tendenz, nicht wenigstens die Kunstidee im Allgemeinen der sich fortentwickelnden Menschheit, wie eine heilige Flamme, unversehrt erhält und überliefert, an welcher die Poesie und Kunst aller Zeiten ihre Leuchten und Fackeln anzünden, ähnlich wie die während der Perserkriege entweihten und erloschenen Altarflammen, nach Vertreibung der Barbaren, an dem reinen unbefleckten Feuer auf einmal in ganz Hellas wieder auflohten, welches von der Opfergluth des Delphischen Heiligthums gespendet ward. Und ob der Dichter selbst dieses heilige Kunstfeuer, die ewige Vestaflamme aller Zeiten, mit seinem Athem verunreinige, das käme gar nicht in Frage und Betracht? Bei Lichte besehen, zeigt sich aber bald, worauf diese neuromantische Kunstansicht hinausläuft. Worauf anders, als auf jenes alte Gelüste der runzeligen Buhlschwester, der Aesthetik, von der interesse- und tendenzlosen Selbstzwecks-Kunst? Auf das faulste Kunstprincip, das die abstracte Kunstphilosophie jemals ausgeheckt, und das in eine absolute Genusssucht ausartet, die von keinerlei Beziehung auf Leben, Gesellschaft, Staat, Volk, besonders aber von keinerlei Beziehung auf den unerbittlichen Ernst einer sittlichen Forderung und Absicht in der Kunst behelligt seyn will. Ein Kunstprincip, angeblich vom höch-

sten, reinsten Idealzweck, das aber doch nur im blasirten Epikuräismus der ideenlosesten Kunstschwelgerei versumpft. So blasirt ideenlos, dass diese tendenz- und interesselose Kunstphilosophie zuletzt ihr eigenes Princip in's Gesicht schlägt, und nach den stärksten Reizen der kunstwidrigsten und tendenzenvollsten, nach Euripides' überwürzter Effect-Tragik, gelüstet. Damit ist aber der unbedingten Verurtheilung des Euripides, in Schlegel's unkritischer Weise, keineswegs das Wort gesprochen; noch weniger der Caricatur von dieser Schlegelschen Euripides-Verwerfung das Wort gesprochen, die der Verfasser der „Ariadne" geliefert, in dem Labyrinth dieser Ariadne ohne Knäul, dessen leitenden Faden schon Welcker vermisste. Der Euripides-Kritik nach, die dort haust, müsste das weitläufige Buch „Minotaurus" heissen. Wie wird dort mit Euripides' Iphigenia auf Tauris z. B., mit dem Jon, mit andern, und grade denjenigen von Euripides' Tragödien umgesprungen, in denen man die ausserordentliche Begabung des Mannes, wenn er sich zusammennahm, bewundern, und an den grossen und ächten tragisch-dramatischen Schönheiten nachweisen muss! Wie dort nicht allenthalben, durchweg und bei jeder Gelegenheit ihm der Minotaurus-Kopf, als tragische Maske, aufgestülpt, und derselbe noch hinterher mit dem kritischen Klopffechterkolben „angetrieben"! Die Euripides-Kritik in der „Ariadne", fürwahr sie erinnert weniger an einen kritischen Theseus, als an das hölzerne Gehäuse von Ariadne's Schwester, Pasiphaë, an jene Holzform zum Helden für Dädalos' Labyrinth. Gleichwohl möchten wir uns doch noch lieber durch das Irrsal der „Ariadne" winden, als uns von J. A. Hartung's Euripides restitutus zu dessen unbedingtem Bewunderer verzücken lassen. Am verwerflichsten scheint uns jedoch Moritz Rapp's Versuch, den derselbe in einer, auch in Ton und Styl dem frivol-skurrilen Zeitgeschmack nach dem Munde schwatzenden Schrift [1]) anstellte, worin er den Euripides, ob dessen modern romantischen Tendenzen, auf Kosten des Aeschylos und Sophokles herausstreicht, während er diese mit einer respectlos burschikosen Manier und obenhin absprechender Zungenfertigkeit unter das alte Eisen wirft,

1) Gesch. des griech. Schauspiels etc. S. 94 ff.

dass man das literar-historische Gewäsche jener Zeitungs-Literatoren zu lesen glaubt, die von journalistischen penny-a-liners und Correspondenz-Hausirern sich über Nacht zu Literatur-Geschichtschreibern entpuppen.

Wir unseres geringen Ortes, wir schlagen einen Versuch vor: Man lege die gesammte Euripides-Literatur auf die eine Schale jener famosen Wage in Aristophanes' Fröschen, auf welcher gegeneinander der Schwergehalt eines Verses von Aeschylos und eines von Euripides abgewogen wird; und lege auf die andere Wagschale Aristophanes' Euripides-Kritik aus denselbigen Fröschen. Nun lasse man die Wage spielen, und man wird seine Wunder sehen: wie die gesammte Euripides'-Literatur von den paar unsterblichen Seiten der Aristophanischen Kritik emporgeschnellt wird, himmelhoch. J. A. Hartung's Euripides restitutus flöge ohne Rettung in den Mond, von wo er bei dieser Gelegenheit seinem Verfasser den kritischen Verstand zurückholen könnte, der dort, gleich dem von Ariosto's Orlando, in einer besondern Flasche steht, luftdicht verkorkt. Rapp's ihm nachgeschleuderte Schrift könnte den restitutus am Rockzipfel fassen, um diese Reise zu gleichem Zwecke mitzumachen auf gemeinschaftliche Kosten. Die „Ariadne“ würde einen noch höhern Schwung nehmen, und bis in den Thierkreis zu fliegen kommen, um sich dort auf den Hörnern des Stiers zu spiessen, zur Strafe für den Ochsenkopf, womit sie Euripides zum Minotaurus hörnte, den Aristophanes doch für bedeutend und gross genug hielt, um ihn zum Helden einer solchen „Göttlichen Komödie“ zu machen. A. W. Schlegels impertinent blonde, dramaturgische Perücke bliebe an den Hörnern des Steinbocks hängen, weil er in den „Vorlesungen“ am Euripides kein gutes Haar liess, und ihm dann in seiner „Vergleichung der beiden Phädra's“ (Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide) seine sämmtlichen Perücken aufstülpte, nur um Racine's Hof-Perücke tief unter das Niveau des Lockenaufbaus seiner Haartouren und Toupet's herabzusetzen, die er auf Euripides' Ehrenscheitel emporgethürmt. Solche Katasterismen oder Versetzungen unter die Sterne würde Aristophanes' dramatische Euripides-Kritik auf seiner Schnellwage bewirken. Denn diese Kritik ist nicht nur ein Wunder unerreichter, von allen Musen und Grazien gesegneter Komik: sie ist zugleich das höchste

Muster einer grundwahren, gerechten, und wie von dem pythischen Gotte selber offenbarten Kunstkritik im grössten Styl. Sie ist dies, weil sie aus jenen unwandelbaren Kunstprincipien und ewigen Kunstgesetzen entspringt, in deren innersten Ideen auch die Gesetze des Lebens, des Staaten- und Völkerheils, des ewigen und zeitigen, wurzeln. Aristophanes' kunstkritische Komik wirkt mit dieser vernichtenden Ueberzeugungsgewalt, weil ihr Richtschwert in den lebendigen Gluthen jener ewigen Idee des Rechten, Sittlichguten und Schönen gehärtet und gestählt ist, an denen auch der kunstsinnige Hephästos sein Schmiedefeuer zünden muss, um kunstwürdige Werke zu bilden. Aristophanes' kunstkritisches Komödien-Richtschwert, verzehrend wie Gottes Grimm, Verderben spiegelnd wie das Schwert des Perseus, es trifft so heilsam mörderisch, so belebend tödtlich, weil es von dem Glanze jenes sittlich hehren Tendenz-Feuers blitzt, das die Aesthetik des eitel Kunstschönen, die Kunstphilosophie des Schönheitskitzels, scheut und fürchtet, wie das böse Gewissen die Sonne, „die sehende Flamme". Jene schon charakterisirte Kunstsophistik, sie verwünscht das Grund- und Centralfeuer, das alles Göttliche wirkt und bildet, das sittlich Schöne in der Kunst, wovon Aristophanes' Richtschwert so verzehrend strahlt, sie verwünscht es, weil es ihr den reinen Genuss des eitel Schönen verleidet, der ausgemergelten Sünderin, die, seit Kant's interesselosem Kunstgenuss, von einem Kunstwerk nichts will, nichts begehrt, als Lustbefriedigung, jeden Lebensgehalt abweisend mit Fi und Pfui, als unselbstzweckliche Tendenz; völlig hohl und ausgeweidet, wie sie ist, an allem Lebensinhalt, allem Antheil an gemeinsamen, grossen, öffentlichen Interessen. Oder liebäugelnd, die runzelige Kunsthexe, mit der, wie sie selbst, unsittlichen und frivolen, einzig nur nach unbeschränktem Machtgenusse lüsternen Herrschgewalt, die ihren schlimmsten, gefährlichsten Feind in dem sittlichen Bewusstseyn und Rechtssinn der Völker hasst und fürchtet; ein Bewusstseyn, das die Kunst im grossen Tendenz-Styl des Aeschylos und Aristophanes wach erhält; das aber die Kunstlehre und Praxis der eitlen Genuss-Tendenz in der Kunst entnervt und für den Geist der Knechtschaft empfänglich stimmt. Eine frivole Kunstpraxis, ein lockeres Kunstgewissen, wie des Euripides, eine Aesthetik und Kritik, wie die des eitel Kunstschönen, beschleunigen

jedenfalls den Verwesungsprocess des Staatskörpers, wenn sie nicht der Pesthauch selbst sind, der ihn ansteckt und hinrafft.

„Auf, sage, was ist's, wesshalb wir den Dichter bewundern?"

Mit dieser Frage ruft Aeschylos in Aristophanes' Unterwelt den Euripides in die Schranken (1008 ff.): Euripides, der das Gute wohl kannte, aber dem schlechten Geiste der Zeit bereitwillig zum Munde sprach; Euripides, unter dessen Weisheitssprüchen eine Maxime wie diese hervorglänzt: „Was wäre schnöde, wenn's dem Volk nicht also scheint?" Euripides schlägt seine eigene Kunstpraxis in's Auge, wenn er auf Aeschylos' Herausforderungsfrage: Was ist's, wesshalb wir den Dichter bewundern? antwortet:

Der gebildete Geist und die sittliche Zucht, und dass wir bessern die Menschen
In den Städten umher.

Aeschylos. Doch wie, wenn Du nicht bessere Menschen gemacht hast.
Nein, Menschen, zuvor grundedel und gut, in die kläglichsten Wichte verwandelt:
Was glaubst du dafür zu verdienen?

Dionysos. Den Tod! Wie magst du diesen befragen? . . . . .

Aeschylos. Das ist es, die Thatkraft wecke der Mann, der Dichter sich nennt! — Vom Beginn an
Durchmustre sie, wie zum Frommen sie stets sich bewährt, die gediegenen Dichter.
Denn Orpheus lehrt' uns heilige Weih'n, und verabscheun blutige Thaten;
Musäos lehrte die Heilkunst uns und göttliche Sprüche; den Feldbau
Hesiodos, auch wann ärnten und sä'n; und der göttliche Sänger Homeros,
Wie hat er sich Ruhm und Ehre geschafft? Nur weil er das Treffliche lehrte,
Schlachtordnungen, Kampfmuth, Wappnung des Heers . . . .
Dort schöpfend, erschuf nachbildend mein Geist viel mächtige Heldengestalten,
Patroklos und Teukros, löwenbeherzt, auf dass ich erweckte die Bürger,
Gleich jenen empor sich zu raffen zur Schlacht, wann einst die Drommete sie riefe.
Doch dichtet' ich nie mannsüchtige Frau'n, niemals Sthenoböa und Phädra . . .

Euripides. Was schadet denn Sthenoböa dem Staat, wie ich sie gedichtet, Verweg'ner?

Aeschylos. Weil ehrbare Frau'n, weil Gattinnen du viel ehrbarer Gatten bethörtest . . .
Euripides. Hab' ich denn nicht, was Phädra verbrach, nach wirklicher Sage gedichtet?
Aeschylos. Nach wirklicher, ja; doch schändliches Thun, das ziemt zu verhüllen dem Dichter,
Nicht offen am Licht es zu zeigen dem Volk. Denn was für die Knaben der Lehrer
Seyn soll, der ihnen den Weg anzeigt, das ist für Erwachs'ne der Dichter.
Drum müssen wir stets nur reden was frommt.
Euripides. So? Wenn du Gebirge von Worten
Aufthürmst — heisst das dann Frommendes lehren?
Und du hast doch menschlich zu reden die Pflicht.
Aeschylos. Armseliger, grossem Gedanken
Und grossem Entschluss muss immer das Wort und der Klang sich entsprechend gestalten.
Auch sonst ja geziemt es dem Halbgott wohl, in gewaltigen Worten zu reden,
Wie der Halbgott auch im Vergleiche mit uns viel hehrer erscheint in Gewändern.
Dies Alles, wofür ich das Muster gezeigt, du hast es geschändet.
Euripides. Wodurch denn? —
Aeschylos. Für's Erste, du hast in Lumpen gehüllt, die mächtige Könige waren . . .
Dann lehrtest du sie nur faules Geschwätz, armselige Zungengewandtheit . . .
Welch Unheil schreibt sich von Ihm nicht her,
Der Kuppler sogar auf der Bühne gezeigt [1]),
Und gebärende Fraun an der Götter Altar,
Und Schwestern, mit leiblichen Brüdern gepaart,
Und in Folge davon hat unsere Stadt
So dicht sich gefüllt mit Schreibergeschmeiss,
Mit Volksäfflein und Schmarotzergezücht,
Die niemals ruh'n, zu betrügen das Volk.

Dann geht's über Euripides' Gesangsmusik her, nachdem dieser zu sagen sich vermessen (1249ff.):

---

1) Im Hippolytos des Euripides kuppelt die Amme der Phädra; im Aeolos vermählt sich Makareus mit seiner Schwester Kanake; in einem andern Stücke gebiert Auge im Tempel der Athene und rechtfertigt sich noch höhnisch gegen den Zorn der Göttin.

Wohl kann ich ihm beweisen, welch ein Stümper er
Im Chorgesang ist, und sich ewig wiederholt . . . .

Aeschylos (zu Dionysos)

Nein, in das Schöne hab' ich aus dem Schönen mir
Verpflanzt die Lieder . . . .
(auf Euripides deutend)
Der aber plündert alle Dirnenlieder aus,
Meletos' [1]) Skolien, Dudelei'n vom Karerland,
Tanzlieder, Trauerlieder. Gleich beweis' ich es.
Man bringe mir die Laute her! Doch was bedarf's
Für ihn der Laute? Komm daher, du, die zum Tanz
Mit Scherben rasselt, Muse des Euripides,
Zu deren Musik man solche Lieder singen muss.
(Ein altes Weib mit einem Rasseltopfe tritt auf.)

Zu dieser Begleitung folgt nun eine Parodie von Euripides' Chorliedern, ein Potpourri von Versen aus dessen Tragödien, von unglaublicher Komik. Hieran schliesst sich die Scene mit der Wage. Nachdem sich Dionys für Aeschylos entschieden, mit dem er nun zur Oberwelt zurückkehrt, „damit die Stadt (Athenä), gerettet, Chöre feiern kann, sagt Aeschylos beim Abschied zu Pluton (1515ff.):

Du gieb hier
Den Stuhl an Sophokles, dass er so lang
Ihn hüte für mich, bis künftig einmal
Ich kehre zurück; denn diesen erkenn'
Als Zweiten ich an in der tragischen Kunst.
Doch sorge dafür, dass nie der Gesell,
Der verschlagene Fant voll Lug, voll Trug,
Sich erfrecht, und zwänge man selbst ihn dazu,
Auf unseren Stuhl sich zu setzen!

In dieser erstaunlichen Komödie hat Aristophanes zweierlei Chöre angebracht: einen unsichtbaren Frosch-Chor, der für Euripides schwärmt, for ever, wie der restitutus mit dem ganzen Chor von Phileuripiden, die in den Sümpfen der Schulkritik dem Euripides aus voller Kehle lobsingen. Der zweite, wirkliche Chor besteht aus Mysten (Geweihten), die zu Aeschylos halten. Es ist aber noch von einem dritten Publicum die Rede, von welchem

1) Ein elender Dichter von Tischliedern; in der Folge mit Anytos Ankläger des Sokrates.

der Höllenrichter, Aeakos, dem Xanthias erzählt, dem Diener des Dionysos (769ff.):

Aeakos. Er war es, der als erster Meister seiner Kunst,
Bisher den tragischen Thron besass — (in der Unterwelt.)
Xanthias. Wer hat ihn jetzt?
Aeakos. Da kam und zeigte seine Kunst Euripides
Vor Taschendieben, Beutelschneidern, Gaunervolk
Und Vatermördern, Kerlen, die der Hades hier
Herbergt die schwere Menge. Die vernahmen kaum
Die Wortgefechte, Griffe, Kniffe, Windungen;
Da riefen sie, ganz rasend, ihn als Meister aus.
Er, aufgebläht nun, masste sich des Thrones an,
Den Aeschylos besessen.
Xanthias. Und man steinigte
Ihn nicht?
Aeakos. O nein; sie schrieen, dass ein Kunstgericht
Entscheiden müsse, wer der grösste Meister sey.
Xanthias. Das Schurkenvolk?
Aeakos. Ja; bis zum Himmel schrie es auf.
Xanthias. Und trat denn Niemand kämpfend auf für Aeschylos?
Aeakos. Klein ist die Zahl der Guten, wie da drüben auch . . .
(auf die Zuschauerreihen zeigend).

Erproben und rechtfertigen nun auch wir das Gesagte, jedoch mit der Maassgabe, dass nur einige von Euripides' gepriesensten Stücken zu näherer Analyse kommen, um aus den grossen, zuweilen bewältigenden Schönheiten erkennen zu lassen, welches dramatische Talent, aus Schuld einer leichtsinnigen Kunstpraxis und fügsamen Anbequemung der ausserordentlichsten Gaben an einen genusssüchtigen, entsittlichten Zeitgeschmack, in diesem Dichter von sich selbst abfiel.

Es möchte kaum ein dramatisches Kunstgesetz der attischen Tragödie geben, das Euripides nicht verletzt hätte, ohne doch dafür neue Kunstformen zu schaffen. Doppelte und dreifache Handlung in Einer Tragödie ist bei ihm die Regel; einfache Handlung die Ausnahme. Verstand er es etwa nicht besser? Es wäre thöricht anzunehmen, dass ein solcher Grübler und Schulkopf, der „Weise" unter den Dichtern, die Gesetze seiner Kunst nicht aus dem Grunde gekannt habe. Nein, die Zuschauermasse wollte er mit den stärksten, wiederholten Schlägen erschüttern. An die Gesetze seiner Kunst kehrte er sich, wo es solche Wir-

kungen galt, gerade wie Alkibiades sich an die Gesetze seines Vaterlandes kehrte, wo ihm daran lag, die Volksmasse zu Athen in Bewegung zu setzen; gleichviel ob durch eine fehlgeschlagene Expedition oder durch einen abgeschlagenen Hundeschweif. Massenbewegung, augenblickliche Erfolgswirkungen, Sensationmachen, dieser elende Charlatanismus falscher Grössen in einer verderbten Zeit ist das „Ochlokratische“, woran die Tragödie des Euripides so schwer krankt, wie die Politik eines Alkibiades, dessen plebeisches Zerrbild nur Kleon war und die andern Demagogen seines Gelichters. Das wirrste Pandämonium der vielfachsten Handlungen in einer Euripides-Tragödie stellen die Phönissen vor Augen. Hier wirft plötzlich in den Hauptvorgang die Selbstaufopferung des Menoikeus (v. 998 ff.), des Sohnes von Kreon, ein neues Motiv in die Entwickelung. Ausserdem steht diese Selbstaufopferung in gar keiner dramatischen Verbindung mit der Haupthandlung. Die Episode könnte höchstens nur dadurch ansprechend wirken, weil Menoikeus der Einzige von den männlichen Individuen in dieser Tragödie ist, der durch seinen Opfertod fürs Valand ein sittlich schönes Motiv in die Handlung bringt, die überwiegend von schlechten und abstossenden Elementen erfüllt ist. Am störendsten verwirrt die Einheitslosigkeit und das Durcheinander von allerlei Motiven und Incidenzen die Auflösung. Eine Auflösung in der That, aber der Tragödie selbst, in ihre Bestandtheile; eine recht eigentliche Zersetzungsgährung. Nach Menoikeus' Aufopferung folgt der Zweikampf der Brüder, in den sich die verzweifelte Mutter stürzt, um den Wechselmord der Brüder mit ihrem Selbstmord — eine Erfindung des Euripides — zu überwürzen, den Wechselmord nur scheusslicher, nicht tragischer zu machen. Und wie ist dieser Selbstmord der Mutter scenisch herbeigeführt? Dadurch dass der den Zweikampf meldende Bote (v. 1074 ff.), in Folge von drei episodisch ineinandergeschachtelten Neben-Erzählungen, Jokastens Erscheinung auf dem Kampfplatze verspätet. Antigone, die mit einer Monodie den auf die Scene gebrachten Leichen voranstürzt, erscheint als die unglücklichste Fälschung des wunderbaren Schlusses in Aeschylos' Sieben gegen Theben, auf die Euripides in denselben Phönissen (785) noch obendrein stichelt; ein Unterfangen, als Impietät und nebenherlaufender Misszug, gleich verwerflich vom sittlichen,

wie vom dramatischen Gesichtspunkt. Nun folgt gar noch eine Oedipus-Katastrophe aus dem Stegreif. Antigone ruft den blinden Vater auf die Scene, ein Motiv, das Welcker dem Aeschylos entlehnt glaubt, von der erschütterndsten Wirkung ohne Zweifel, aber gewiss nicht Aeschylisch, sondern auf gut Euripideisch verwerthet, nämlich als Theatercoup. Das Erschütterndste, Tragischste vermag nur als solcher zu wirken, wenn es improvisirt wird. Es verblüfft, blendet, verwirrt, aber ergreift nicht. Das Vorbereiten tragischer Wirkungen, das macht den tragischen Dichter, macht die Grösse des Aeschylos und Sophokles. Da nun Euripides in diesem Punkte gerade, dem Lebens- und Springpunkt der tragischen Wirkung, im Motiviren derselben nämlich, der schwächste ist; so möchte wohl die Folgerung gerechtfertigt erscheinen, dass Euripides der untragischste ist, nicht der Tragikotatos unter den dreien. In den Phönissen verstand er es besser, den Aeschylos zu berümpfen, als zu benutzen. Wie jener Dieb, der im Gedränge, während er Jemandem die Uhr aus der Tasche zog, ihm zugleich auf die Hühneraugen trat, um den Diebstahl mit dem Schmerzensschrei des Bestohlenen zu vertuschen. Der Oedipus, in Euripides' Phönissen, kann, als blosse Schlussfigur, nur einen scenischen Tableau-Effect hervorbringen. Und welches Allerlei von Effect-Motiven auch in der vorletzten Scene! Die Elemente einer ganzen Antigone-Trilogie durcheinandergeschüttelt: Bruder-Begräbniss; Zurückweisung der Vermählung mit Hämon; Erflehen der Mitverbannung mit dem Vater, und mit ihm sterben zu dürfen; Wechselstreit zwischen Antigone und Oedipus: er ablehnend; sie fest an ihn sich klammernd — Alles auf improvisirte Rührungen berechnet. Zu allerletzt lässt sich Oedipus noch zu den drei Leichen seiner zwei Söhne und der Leiche ihrer wie seiner Mutter führen, um durch dreifache Abschieds-Umarmung einen letzten Rührungs-Angriff auf die Zuschauer zu machen. Der „nasse Jammer", vom reinsten Thränenwasser, über den sich Schiller in seinem Gedichte „Shakspeare's Schatten", aufhält: „Aber der Jammer auch, wenn er nur nass ist, gefällt." Und gefiel schon Ol. 93, 1. oder 408. vor Chr., wo die Phönissen aufgeführt wurden. „Auf's Packen der Zuschauer einzig erpicht, kümmert sich Euripides weiter nicht, ob das, was seine Figuren thun und sprechen, auch dem Vorgange und der Situation entspricht", be-

merkt der ehrliche Scholiast (Orest. V. 128: *ἐφελκυστικὸς γάρ ἐστιν ὁ ποιητής, οὐ φροντίζων τῶν ἀκριβολογούντων*). „Wem anders als dem Puhlicum spricht er zum Munde?“ fragt der Schol. (Phoen. 1485.: *τίνι γὰρ ἀπολογεῖται εἰ μὴ τῷ θεάτρῳ;*) Und das waren arme Scholiasten, die darüber Glossen machten; arme gelehrte Teufel, die von den Abwischbrocken lebten, die sie unter dem Tische der Alexandrinischen Kunstkritik aufgeschnappt! Dagegen verdient die Scene zwischen den zwei Brüdern vor dem Zweikampf (443ff.) höchlich belobt und gepriesen zu werden. Sie ist von ausnehmender dramatischer Kraft und Bewegtheit. Als Wortkampf, ein dialogisches Vorspiel zu dem wechsel-mörderischen Bruderzweikampf. An stichomythischer Lebendigkeit möchte ihr kaum eine ähnliche Streitscene in Aeschylos und Sophokles gleichkommen. Insofern ist sie, was dialogische Verse und Schlagkraft betrifft, ein dramatischer Fortschritt. Nicht minder vorzüglich ist der Bericht des Boten über das Berennen der Stadt und Abschlagen des Sturmes (1357ff.). Die Botenberichte sind überhaupt Euripides' Stärke, bis auf die ungebührliche Länge und Breite, in die sich ihr Redestrom ergiesst. In einigen Fällen benutzt er solche ausgesponnene Boten-Meldungen sogar als technische Nothbehelfe. Ausser der erwähnten Verspätung Jokastens auf dem Kampfplatz in Folge eines hingehaltenen Botenberichtes, lässt in der Iphigenia auf Tauris der Bote, Dank seiner langen Erzählung, dem flüchtigen Geschwisterpaare volle Zeit, ihren Verfolgern zu entkommen. Aehnlich in der Helena.

Welcher innere Zusammenhang besteht in der Hekabe (Ol. 89.) zwischen dem Opfertod der Polyxena und der Blendung, die Hekabe mit Hülfe ihrer Mägde an Polymestor vollführt aus Rache wegen des von ihm an ihren Sohne Polydoros begangenen Meuchelmordes? Kein anderer Zusammenhang, als das Schicksal der Hekabe im Allgemeinen, das aus einer Reihe aufeinander folgender Unglücksschläge sich zusammensetzt, die mithin in epischer Weise sich ereignen, aber, durch keinen dramatischen Causelnexus verbunden, ineinandergreifen und sich gegenseitig bedingen. Dergleichen sind Phantasien über verschiedene tragische Themata, aber keine Tragödie. Noch gehäufter und noch mehr in einander geschachtelt sind die Jammergeschicke in den Troerinnen (*Τρῳά-*

δες). Doch davon zwitschern die Sperlinge auf allen Dächern der „gelehrten Häuser." Pathetische Mosaik, tragisches Potpourri; statt Einer Tragödie, ein Cento von blutigen Fetzen, aus zwei und mehr Tragödien. Diese Rüge ist alt, wie Hecuba, und wie die Frage: „Was ist ihm Hecuba?" Dennoch kann die Rüge nicht oft genug wiederholt werden, zur Warnung für die Epigonen: dass alle Ingredienzien der Tragik in einen Topf gebrockt kein tragisches Kunstwerk geben. Die Mehrzahl von Euripides' Tragödien sind aber solche Töpfe, und unter diesen die Troerinnen vielleicht der vollste Hexentopf verschiedenartigster Katastrophen. Den Anfang nimmt das Leid der Hecuba, die Mitte die Wahnsinnsprophezeihung der Kassandra, das Ende Helena's Geschick, dem noch als dickes Ende die Trauer über den Tod des Astyanax nachfolgt, mit dem brennenden Ilion als Schlussdecoration: ein Jammer-Spectakelstück, wie aus einem Cirque Euripides-Franconi. So ergreifend Kassandra's Wahnsinnsprophezeihungen seyn mögen, sind sie doch nur ein matter Reflex von Aeschylos' Kassandra im Agamemnon, weil es ein Stegreif-Wahnsinn ist, der über die Tragödie kommt, sie weiss nicht wie. Andromache's und Hecuba's Wechseljammer über Troja's Geschick wäre erschütternd, wenn die Schwesterklagen zwischen Antigone und Ismene in den Sieben gegen Theben nicht bewiesen, dass zu Erschütterungen ein Fundament gehört, auf welchem die Theile der Tragödie tief und fest gemauert ruhen müssen, um durch Furcht- und Mitleidsstösse aus den Fugen zu trümmern. Die Scene, die nicht mit Nothwendigkeit aus dem Ganzen hervorgeht, mag noch so schön seyn, das Ganze wird desshalb um kein Haar schöner. Die schönste Faust auf's schönste Auge passt doch nicht.

Die Troerinnen sind in den Didaskalien als Endstück einer Trilogie angeführt: Alexandros, Palamedes, Troerinnen, mit Sisyphos als Satyrspiel. Dieser Tetralogie setzte Xenokles (Ol. 91, 2=415) den Oedipus, Lykaon, die Bakchen und das Satyrspiel Athamas entgegen und erhielt den ersten Preis, zum grossen Verdruss des Aelian [1]), der diese Hintansetzung des Euripides für ungeziemend und der Athener unwürdig erklärt. [2]) Ist es denn aber so ausgemacht, dass Xenokles' Vierstück, wenn

1) V. H. 11, 8. — 2) Vgl. Krause Olymp. 397. 403.

auch nicht so stark und glänzend im Pathos, wie das von Euripides, den Vorzug durch bessere Uebereinstimmung und kunstgemässere Einheit nicht verdient haben konnte? Nicht der grössere Dichter erhält von Rechtswegen den dramatischen Preis, sondern das besser gearbeitete Drama. Alle denkbaren Schönheiten, lyrische, epische, dithyrambische, pathetische, verfangen nicht, wenn ein Bühnenstück auf der dramatischen Seite hinkt.

Eben so undramatisch und episch in der Anlage ist die Andromache (Ol. 90, 2=419). Dem Geschick der Heldin sind die ersten Scenen gewidmet. Nach der Peripetie verschwindet Andromache. Es beginnt eine neue Handlung, die Entführung der Hermione durch Orestes. Die Katastrophe bildet die von Orestes angestiftete Ermordung des Neoptolemos, der empörendste Meuchelmord, mit dem eine Tragödie schliessen kann. „Der Zusammenstoss der häuslichen Interessen endet", wie Bernhardy bemerkt [1], „mit einer Niederlage des sittlichen Princips." Schade nur, dass diese ganz richtige Bemerkung so wenig zu der Schilderung stimmt, die der ausgezeichnete Literarhistoriker von Euripides' Kunstcharakter entworfen, worin es u. A. heisst [2]: „Seine (des Euripides) Dramen sind Actenstücke der reinsten, wenn auch nicht klarsten religiösen Stimmung." „Das Endliche — mit den ewigen Principien zu versöhnen und durch reine Vernunftgründe beides zu vermitteln, ist eine stete Tendenz des Euripides. Darin liegt des Dichters Erhabenheit und tragische Gewalt." Dem gelehrt gediegenen Verfasser des Grundrisses der griech. Lit. zufolge, kann eine tragische Katastrophe, die mit der „Niederlage des sittlichen Princips" abschliesst, ganz gut aus der „steten Tendenz" abgeleitet werden: „das Endliche mit den ewigen Principien zu versöhnen und durch reine Vernunftgründe beides zu vermitteln" — Pergis pugnantia secum frontibus adversis componere — in Meckelnburg ein beliebtes Bauernvergnügen an Sonn- und Feiertagen: das sogenannte Bockstossen. In berühmten griechischen Literaturgeschichten kann man das ergötzliche Schnuspiel auch an Werkeltagen geniessen. Fast auf jeder

1) a. a. O. 414. — 2) S. 380.

Seite rennen die einzelnen Charakterzüge mit den harten Schädeln aneinander, dass es kracht. Nach den wenigen Proben, die wir von Euripides' Anlegung seiner dramatischen Pläne beigebracht, mag der Leser selbst zusehen, wie er diese Proben mit einem andern Charakterzug in Uebereinstimmung bringt, den Herr Bernhardy von Euripides' Oekonomie angiebt (S. 389), bekanntlich Euripides' schwächster Seite, was selbst Aristoteles zugesteht. „Ein künstlich ausgebreiteter Plan", so belehrt uns Herr Bernhardy, „bestimmt und gruppirt die handelnden Charaktere" bei Euripides. Oder mit folgender hochpreisenden Kennzeichnung von Euripides' Meisterkunst in Behandlung der Katastrophe in Einklang bringt (S. 391): „Durch diese Kunst, die Katastrophe in einer Folge sichtbarer oder geheimer Hindernisse vorzubereiten und unaufhaltsam auf einen Höhepunkt zu treiben, hat er (Euripides) den tragischen Mechanismus vervollkommnet und allen Zeiten überliefert." Die Mehrzahl seiner Tragödien beweisen zwar das baare Gegentheil, und keine einzige kann sich einer Katastrophe rühmen, die in der bezeichneten Weise den „tragischen Mechanismus vervollkommnet" hätte. Dafür zeigt aber die Phraseologie den gediegenen Professor- und Autoritätsstempel um so schärfer aufgedrückt. Numerus, elegante Fülle und Abrundung der Sätze — das muss man zugeben — sind mustergültig ausgeprägt. „Niemand zeigte solche Feinheit in der Anlage von Peripetie oder in verwickelten Situationen, Niemand weiss besser die Sympathien zu steigern und Erwartungen zu spannen, bis der eng geschürzte Knoten in genugthuender Weise gelöst wird" (S. 390). — Als Wer? Gewiss doch nur, Niemand besser als Sophokles! Was Sophokles! Das steht auf einem andern Blatt. Hier ist Euripides Trumpf, der Niemand-besser und Niemand-feiner; Euripides der erste Meister in feiner Anlage der Peripetie, in vollkommener Lösung des enggeschürzten Knotens. Da nun die feine Anlage der Peripetie nothwendig dieser vorangehen, sie vorbereiten, einleiten, sie exponiren; mit einem Worte diese feine Anlage nicht mehr und nicht weniger, als die feine Exposition selber seyn muss: was folgt aus allem Dem? Dass Euripides der Niemand-besser in Exposition, Peripetie und Lösung, kurz in allen und jeden Stücken und Punkten eines kunstgerechten Drama's; also in der dramatischen Kunsttechnik überhaupt der Niemand-

besser, der Niemand-feiner, der erste Meister ist! Euge! Aristoteles selbst übertrumpft und in Skat gelegt! Aristoteles selbst, der seinen Tragikotatos doch gleich bedingt und verwahrt mit einem Zwar und Aber, mit einem *εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ* [1]), d. h. „mag auch Euripides in allen andern Stücken, in Bezug auf Oekonomie, also in Bezug auf Anlage und Anordnung seiner Stücke, sich auf dem fahlen Pferde betreffen lassen" — mit andern Worten: mag es im kunstgemässen Exponiren seiner Glückswechsel und kunstgerechten Entwickeln des Knotens mit Euripides schwach bestellt seyn, „aber der Tragischste von allen Poeten bleibt er doch:" *ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.* In Bernhardy's Augen ist Euripides nicht nur der Tragischste, er ist auch, was Oekonomie, Bau, Technik, Composition anbetrifft, der Erste von Allen! Aber schon auf der nächsten Seite (393) zieht unser Aristoteles in der zweiten Potenz aus Euripides' Epilogen, Maschinengöttern und Tragödien-Abschlüssen den „Beweis": „wie wenig Euripides aus seiner Speculation ein constructives Princip in der dramatischen Kunst oder einen organischen und folgerichtigen Plan zu finden wusste." Ein Professor der natürlichen Zauberei schlägt die Volte nicht geschickter. Aber wie zierlich-schulgerecht ist dieser Satz nicht wieder gedrechselt! Das „constructive Princip" allein ist ein schiefes Urtheil und eine widerspruchsvolle Gedankenfolge unter Brüdern werth. Wir halten es mit dem „Beweis" (393), und stehen fest zu ihm und folgern mit ihm ein für allemal: „wie wenig Euripides aus seiner Speculation einen organischen oder folgerichtigen Plan zu finden wusste."

Mehr Haltung und Folgerichtigkeit zeigen die Charaktere in Euripides' Tragödien. Sie fallen mindestens nicht, wie seine Fabel und Handlung, oder doch nur ausnahmsweise aus der Rolle. Fast möchte man bisweilen wünschen: sie thäten es, und fielen manchmal aus der Rolle. Ihr Charakter könnte nur dabei gewinnen; so gewöhnlich, unedel, ja gemein und verächtlich ist er nicht selten. Die edlern, besonders einige seiner Mädchen und Frauen, diese gerade gewinnen unsere Herzen, die eine durch Untreue, die sie an ihrem eigenen Charakter begeht, wie Iphi-

---

1) Poet. XIII, 10.

genia in Aulis, die im Handumwenden aus einem vor dem Opfermesser zitternden Lamme unter demselben zur todesmuthigen Aufopferungs-Heroine umschlägt, wie auch Aristoteles gefunden. Andere improvisiren einen Opfertod aus heiler Haut; Evadne z. B., in den Schutzflehenden, die plötzlich auf einem Felsen zum Vorschein kommt und sich in den Scheiterhaufen ihres Gatten wirft. Nichts ist so erpicht und versessen auf Gründe, wie das tragische Mitleid. Gründe zur Rührung muss es sehen, sonst hält es sein Thränensäckchen fest zu und rückt nicht heraus, nicht mit Einer Thräne. Euripides setzt dem Mitleid den tragischen Dolch an die Kehle: „Den Thränenbeutel oder es geht an's Leben!" Von Sophokles' feiner Charaktermotivirung und psychologisch-dramatischer Entwickelung desselben an den dialektischen Momenten der Handlung ist bei Euripides keine Spur zu finden. Ihm fehlt die Kunst und das Verständniss der dramatischen Dialektik, trotz seiner Schulphilosophie. Charakter und Handlung bedingen sich im Drama gegenseitig, wie die Spindelstifte in das Räderwerk eingreifen. Der dramatische Charakter ist gleichsam nur der Weiser des innern Triebwerks der Fabel und Handlung. Die Figuren im Drama leben und weben in der dramatischen Handlung, wie etwa die Figuren im Gewebe zugleich mit den sich kreuzenden und durcheinanderfliessenden Fäden entstehen. Für Euripides haben die Figuren nur den Werth und die Bedeutung von Schachfiguren, wie er sie eben für den Zug verwenden mag, ihrer conventionellen Bestimmung gemäss. Vor Aeschylos' heroischer Welt und Charakteristik müssen sich Euripides' Figuren vollends in dem untersten Winkel der Spielschachtel verstecken und verkriechen.

So bleibt nur die Leidenschaft übrig, auf deren Flügeln sich Euripides zur Höhe eines drittgrössten Tragikers, ja in den Augen nicht Weniger sogar über seine beiden Vorgänger emporgeschwungen. Hierbei möchte aber wohl zu unterscheiden seyn zwischen jenem grossen Leidens-Pathos, von welchem das menschliche Gemüth, sey es durch Schuld oder Gottverhängniss zermalmt wird, um aus dem Feuer der Seelenqualen zu der erhabensten Versöhnung mit Gott und dem Geschicke sich zu läutern; und zwischen einem Leidenschafts-Pathos, das aus einer bis zur Selbstzerstörung entbrannten Begierde entspringt. Läutert

sich jene aus einer Seelenverdunkelung, im Maasse ihrer Schuldbusse und Prüfungen, immer erhebender und herrlicher empor, als eine Apotheose gleichsam des menschlichen Jammers zu gottähnlicher Verklärung; so schwillt diese von einem unscheinbaren, im Entstehen noch schuldlosen, ja selbst berechtigten Triebe zu immer zügelloserer Wildheit und Gottentfremdung an, durch alle Dämme brechend, menschliches und göttliches Gesetz durcheinander trümmernd in Ein gemeinsames wüstes Verderben. Jenes Pathos ist die Tragik des Göttlichen; eines heroisch leidenden, in menschlichen Geschicken gleichsam verstrickten höhern Wesens, eines leidenden Gottes, Halbgottes, oder gottähnlichen Menschen. Dieses, das Leidenschafts-Pathos, ist die Tragik der Gottentfremdung, des Dämonischen, und nur in dem Falle kunstwürdig, wenn sich aus ihr eine grosse Menschheitsidee hervorringt, die, wie der glänzende Cherub über dem unter seinem Demantspeere knirschenden Dämon, jenes Höllischböse, jene leidenschaftsgrimme Selbstsucht, jene bis zur unmenschlichen Zerstörungswuth rasende Begierde überschwebt. Ohne diese grosse Versöhnungs- und Befreiungsidee ist das Leidenschaftspathos eine blosse Krankheitserscheinung der Seele, und die Tragödie eines solchen Pathos nur ein pathologisches Gemälde einer subjectiven, gott- und weltentfremdeten Leidenschaft, die, mit keinen allgemeinen, menschengeschichtlichen Schicksalen und Folgen verflochten, auf keinen Idealzweck der Menschheit hinweist. Bewundernswürdige Gemälde unzüchtiger Liebesentbrennung, wie die der Phädra, Sthenoböa, Kanake u. s. w., von keinem höhern Gedanken gelichtet, keiner poetisch tiefen Sühnidee durchläutert. Oder diese dämonische Leidenschaftstragik erzeugt die Tragödie der Eifersuchtsrache, Tollwuth und Raserei, wie **Medeia**, wo die Heldin, nach den frevelvollsten, unmenschlichsten Gräueln, triumphirend mit ihrem Drachengespann davonfährt. Welche Gemüthsstärkung und Befreiung lässt sich aus solcher siegfrohlockenden Verruchtheit davontragen, die um so abscheuwürdiger erscheinen müsste, wenn die Bemerkung eines Bewunderers dieser Tragödie [1]) gegründet wäre: dass bei dieser Medeia „die Grausamkeit selbst die Gestalt der Liebe, der **Frevel die Gestalt ei-**

1) Jacobs a. a. O.

ner Pflicht gewinnt." Wie doch? Die Grausamkeit gewänne die Gestalt der Liebe, bei einer Mutter, die ihre Kinder schlachtet, um sich an ihrem Gatten, dem Vater dieser Kinder, zu rächen? Und die ihre Kinder, nachdem sie ihre Rache an dem König von Korinth und dessen Tochter gesättigt, nachträglich würgt, um dem Jason zuvorzukommen? Wenn Othello sein Liebstes hinopfert, so ist der Antrieb zu seiner Schauderthat nicht Befriedigung seiner Rache. Er opfert sein Weib der beweinten Vernichtung, wie er in tragischer Selbstverblendung wähnt, seiner höchsten Mannesideale: der Vernichtung seiner Gattenliebe und Ehre. Hier „gewinnt der Frevel die Gestalt einer Pflicht, und die Grausamkeit selbst die Gestalt der Liebe." Aber Medeia? Die Giftmischerin und Kinderschlächterin aus satanischer Weibeseifersucht? „Sie müssen sterben", ruft Euripides' Medeia (v. 1240). „So will's das Schicksal, dem man nicht entfliehen mag." Das Schicksal — für Euripides ein Lückenbüsser seiner Katastrophen in der Klemme. Die Medeia-Tragödie soll ein psychologisches Schaudergemälde einer aus leidenschaftlicher Entschliessung hervorgebrochenen Rachethat und Selbstbefriedigung seyn; gleichzeitig aber auch, mit dreister Berufung auf Schicksal und Verhängniss ein unfreiwilliger Gräuel, den jenes bewusste, blinde Fatum zu verantworten hat, für Euripides zwar längst in die Polterkammer geworfen, das aber immer noch, wenn die Psychologie in's Stocken geräth, als tragischer Popanz herhalten muss. „Nirgend giebt es für Euripides ein Schicksal", lehrt Bernhardy [1]) vom Dreifuss. Der Treffliche hat die Polterkammer vergessen, woher es Euripides, je nach Befund, an den Haaren herbeischleppt. „Er ist der erste Dramatiker" (S. 355) „und zugleich der erste Dichter unter Hellenen, der in der innersten Welt des Menschen verweilt, der sein Gemüthsleben bis in den dunkelsten Hintergrund verfolgt, und die hieraus gezogenen Fragen und Zustände frei von aller nationalen Farbe gewissermassen als Aufgabe der Menschheit zum Stoff der tragischen Bühne macht." — Stände nicht da geschrieben: „der erste Dichter unter Hellenen", müsste man glauben, die meisterlichen Pinselstriche gelten einem Bilde von Shakspeare's „Kunstcharakter."

1) S. 385.

Wie schön laufen alle diese ebenso überraschenden wie treffenden Charakterzüge in die Bemerkung über Euripides' Medeia (S. 407) wie in ihre Spitze aus: „Wiewohl die Haltung der Medeia weich und sogar sentimental ist!" — „O Teufel!" würde Othello knirschen, „könnte die Erde sich von Medeia's Thränen schwängern, aus jedem Tropfen wüchs' ein — sentimentales Krokodil" —. Dass Euripides selbst für dieses Weib Sympathien zu erwecken vermag, gereicht seinem Talent für's Pathetische, nicht dem Dichter zur Ehre. Bevor Medeia zum Kindermorde schreitet, bricht sie in folgende Worte aus (1222 ff.):

> Wohlauf denn! rüste dich, o Herz! Was zauderst du,
> Die Schreckliche, nothwend'ge Frevelthat zu thun?
> Elende, auf! Mit dieser Hand ergreif' das Schwert,
> Ergreif' es, eil' an des Lebens jammervolles Ziel
> Und nicht verzage, nicht gedenk, dass theuer sie
> Dir sind, dass du die Mutter bist! Den kurzen Tag
> Sollst du ja nur vergessen, dass du Kinder hast, —
> Dann wein' hinfort. Und ob du auch sie tödtest, doch
> Sind sie dir werth; du aber bist das ärmste Weib.

Rührende, ergreifende Herzenslaute. — Aber von der Hyäne erzählt man ähnliche Künste: sie ahmt Kinderstimmen so täuschend nach, dass sie Kinder herbeilockt und sie dann zerreisst. Doch hat man noch nie von einer Hyäne gehört, die ihre eigenen Kinder zerrissen. Die einzige Thiermutter, die ihre Brut vertilgt, ist die Sau.

Das Argument zur Medeia giebt an, Euripides habe sich diese Tragödie durch Umarbeitung (Diaskeue) eines ältern Drama's „Medeia" von Neophron aus Sikyon angeeignet. Daraus sind noch drei Fragmente erhalten.[1]) Die Medeia des Euripides kam Ol. 87, 1 = 431 tetralogisch zur Aufführung mit Philoktet, Diktys und dem Satyrspiel Die Schnitter (Θεριϛταί). Er fiel durch gegen Euphorion, des Aeschylos Sohn, der den ersten Preis gewann; Sophokles erhielt den zweiten. Sass Adolph Schöll unter den Kampfrichtern, musste des Euripides' „Thema-Tetralogie" gekrönt werden, schon um des „gemeinsamen Themas" willen, das sich, nach Schöll[2]), durch das Vierstück hindurchschlingt, trotz-

1) Stob. p. 20, 34. — 2) Tetral. S. 59 ff. Beitr. I, 37—65.

dem dass er nur eins davon, die Medeia, kennt. Das Thema ist: Vaterlands-Recht und Pflicht, und Recht und Pflicht der Fremden. Ein sinnreich kunstkritisches Phantasiestück, lusus ingenii, dem unfehlbar von Euripides' Kampfrichtern der erste Preis wäre zuerkannt worden, auf Grund der — freien Erfindung. Welcker müsste denn sein Gegenvotum [1]) in die Wagschale legen: „Ich gestehe, dass ich bis jetzt von der Absichtlichkeit in Verknüpfung und Behandlung der Mythen nach dieser ethisch politischen Deutung mich nicht überzeugen konnte."

Nicht darin besteht die Aufgabe des tragischen Dichters: psychologisch-pathologisch-anthropologische Probleme aufzustellen, die keine andere Lösung, als eben nur eine problematisch-skeptische zulassen. Der tragische Dichter ist dazu berufen, die Widersprüche in der sittlichen Welt, im Menschenleben, in der Menschengeschichte, die scheinbaren Widersprüche zwischen Menschengeschick und göttlicher Vorsehung und Gerechtigkeit, durch ein kunstgemäss entfaltetes Idealbild des Lebens in einer höchsten Idee göttlicher Weltführung, Vernunft und Gerechtigkeit harmonisch aufzulösen. Diese Aufgabe erfüllt, für uns, unter den drei Tragikern Aeschylos allein im ganzen Umfang und in voller Tiefe. Sophokles löst sie mit dem Abschluss frommer Resignation und Unterwerfung unter Götter-, Schicksals- und Orakelspruch, begriffen oder nicht; im Einklang mit der menschlichen Vernunft und Rechtsidee oder nicht. Die Tragödie des Euripides bewegt sich vollends meist nur um subjectiv pathologische Schulprobleme, Reflexions-Scrupel des Dichters selbst, trübe Gemüthszweifel und eine skeptisch-grübelnde Casuistik, die sich zwischen Vorsehung und Menschenloos unruhig und grämlich hin und her wirft, und mit einzelnen Moralsprüchen die Risse in dem Plan der Schöpfung nothdürftig ausflickt, ohne je das zu leisten, was der tragische Dichter vor Allem soll; was der grosse deutsche Dichter vom Poeten fordert: „ein Bild des unendlichen All" zu drücken „in des Augenblicks flüchtig verschwindenden Schall"; ein Bild der Weltharmonie, ruhend auf den ewigen Säulen der Vernunft, der Gerechtigkeit und Vergeltung. Die verworrenen Zeitbegriffe durch

1) Gr. Trag. 628.

kunstgemässe Ideengestaltung lichten, regeln, belehren; das gesunkene Zeitalter, die krankende Zeitstimmung durch ideale Erschütterungen erwecken, erheben, aufrichten — das ist die Mission des tragischen Dichters; nicht seine eigenen Trübseligkeiten und Zerwürfnisse mit dem Göttlichen und den letzten Gründen des Lebens; nicht die Kümmernisse und Gebresten seiner eigenen Seele in das Volksgemüth impfen, um es noch mehr zu trüben und zu verwirren. Als Lehrer, Prophet und Heiland soll der Dichter, der dramatische vor Allen, auf die Volksseele wirken; in Form eines ergötzlichen Spiels ihr den idealverbildlichten Inbegriff jener ewigen, im Innersten gemeinsamen Offenbarung des Glaubens, der Sittenlehre und der Weltgeschichte zur Anschauung bringen. Hinter dieser Aufgabe ist von allen, als Muster aufgestellten Tragikern, unseres Erachtens, Euripides am weitesten zurückgeblieben.

Wie sich seine dämonische Liebes- und Eifersuchts-Tragik zu ähnlichen, des Sophokles namentlich, verhalten mochte, lässt sich nicht zu näherer Prüfung bringen, da des Letztern Tragödien, verwandten Inhalts, verloren gegangen. Sophokles' Phädra, Kolchierinnen, deren bereits gedacht worden, haben sich jeder Vergleichungs-Kritik entzogen. Doch lässt sich aus der grundverschiedenen Kunst- und Geistesart beider Tragiker mit Sicherheit folgern, dass, wenn die Behandlung des ähnlichen Motivs bei Sophokles noch an den grossen Styl des Aeschylos erinnerte, Euripides auch im dämonischen Pathos nur eine potenzirte mit tragisch-poetischem Reiz umkleidete Alltagsleidenschaft entfaltete, getragen von Persönlichkeiten mittlern, wo nicht gewöhnlichen Schlages. Für die Kolchierinnen des Sophokles erhellt diess schon aus dem überlieferten Zuge, wonach Medeia den Jason durch die Prometheische Salbe feiete und stich- und feuerfest machte. Prometheische Salbe hiess sie, weil dieselbe aus einer safranfarbigen Blume gepresst worden, die aus dem herabträufelnden Blute des Prometheus zuerst entsprosst.[1]) Den dunklen Saft dieser Pflanze hat Medeia in kaspischer Muschel gesammelt, nachdem sie sich siebenmal in fliessendem Wasser gebadet und siebenmal zur Hekate gebetet, in finsterer Nacht und in schwarzen

1) Apollon. III, 845—66. Welcker Gr. Trag. 320 ff.

Gewändern. Es bebte dröhnend die Erde, als sie die Titanische Wurzel schnitt, und der Japetide selbst ächzte vor Schmerz. Darin weht noch jene grosse kosmisch-theogonische Ideentragik des Aeschylos, die Sophokles in derartigen Dramen, zum Menschlich-Heroischen gemildert, an Gemüth und Verständniss heranbrachte. Dem Euripides dagegen war es lediglich um ein ergreifendes Seelengemälde zu thun, um ein Problem aus der Krankheitslehre verirrter Geschlechtsleidenschaft; aus der Pathologie liebeswüthiger, von der Raserei der Eifersuchtsrache ergriffener, durch keinerlei heroische Motive behelligter Frauenherzen. Bei ihm ist die Leidenschaft dämonisch, nicht der Charakter. Das gewöhnlichste Weib könnte, unter ähnlichen Umständen und in ihrem weiblichen Herzensrechte so schonungslos gereizt und empört, zu Euripides' Medeia ausarten. Die Scene mit Aegeus zeigt dieses Gemeinweibliche im hässlichsten Lichte: wo Medeia dem auf der Durchreise von Delphi nach Athen begriffenen Aegeus sich verspricht und zusagt, und sich im Voraus ein Asyl bestellt und sichert, um dann getrost an das Abschlachten ihrer Kinder schreiten zu können; geschützt, als Aegeus' Gattin, vor Jason's Rache, in ihrem künftigen Zufluchtsort, Athen. Dort, darf sie hoffen, ruhig und unangefochten den Erinnerungen ihrer scheusslichen Verbrechen leben, und die vom Blute ihrer Kinder besudelten Hände zu neuen Unthaten rüsten zu können; wie der Vergiftungsversuch ihres Stiefsohns, Theseus z. B., eine war, in Folge dessen sie aus Athen flüchten musste, wie früher aus Korinth. Im „Aegeus“, einer Ergänzungs-Tragödie zu seiner Medeia, hat Euripides auch dieses Motiv behandelt. Eine würdige Ausführung jener Scene mit Aegeus in der Medeia, die — abgesehen von ihrer dramatischen Ungehörigkeit, da sie als müssige Episode gegen Ton und Haltung der Tragödie auf's ärgerlichste verstösst — ebenso gut für die gewöhnlichste Giftmischerin passen konnte. Eine Brinvillier, Laffarge und Frau Zwanziger konnten einer solchen Scene mit derselben tragischen Würde vorstehen, wie Medeia. Wie sein Pathos überhaupt, entbehrt auch die dämonische Leidenschaft bei Euripides der Grösse und des Adels. Diese Grösse vermag einer solchen Leidenschaft nur die Erhabenheit der tragischen Idee des Drama's, oder die heroische Natur des Helden einzuathmen, die aber wieder nur von der persön-

lichen Hoheit des Dichters ausgeht, und kein Talent, kein Genie der dramatischen Person einhauchen kann, wenn es nicht von der persönlichen Charaktergrösse des Dichters getragen wird. Das zeigt die Klytämnestra des Aeschylos, deren heroische Furchtbarkeit nicht aus ihrer Natur und ihrem Verbrechen entspringt, sondern nur der Riesenschatten gleichsam ist von des Dichters eigener Charakterhoheit und der Grösse des tragischen Gedankens, der sein Kunstwerk erfüllt und beherrscht. Wie wenig die Vertreterinnen der zweiten Art des Tragödien-Pathos, des Leidaffectes, des gramvollen Jammers, wie wenig Euripides' Dulderinnen durch persönliche Hoheit, Würde und Seelenadel ihrem tragischen Beruf entsprechen, konnten wir an Hecuba, Andromache, selbst an seinen Aufopferungsheldinnen, schon jetzt ersehen, bei denen ihre schöne, herzgewinnende Hingebung meist als plötzliche Eingebung hervortritt, wo die Beweggründe freier Entschliessung kaum in's Spiel kommen; so dass die Selbstaufopferung schier den Anschein einer schwärmerisch-schönseelischen, sentimentalen Mädchen- oder Frauenlaune gewinnt. In der Ausdrucksweise dieses Pathos, in den schmelzenden Farbentönen, in dem Zauber naiver Rührungen, bleibt Euripides der unübertreffliche Meister; wie er durch die feinen Lasuren, Schattirungen, das zarte Helldunkel, das er nicht minder über jene frevelvolle Leidenschaft zu hauchen versteht, sich als einen der grossen Kenner des weiblichen Herzens und der kunstreichsten Seelenmaler bewährt, dessen innig warme, tiefgefärbte Leidenschaftsgemälde einen Fortschritt in der psychologischen Herzenstragik bezeichnen, und als Muster und Vorbilder für die Behandlung dieser Leidenschaften in der modernen Tragödie bis heran gegolten haben.

Ein anderes Glied der antik-dramatischen Composition, der Chor, erscheint bei Euripides, was seine eifrigsten Verehrer, selbst Aristoteles[1]), zugeben, in der Regel zum blossen Lückenbüsser und lyrischen Füllsel entwerthet. In der Medeia sind es Korinthische Frauen, welche ruhig den gegen Haus und Familie des Korinthischen Königs geschmiedeten Racheplan der Kolchischen Zauberin mit ihren, sonst wunderschönen und sorgfältig ausgearbeiteten Gesängen begleiten. In den Phönissen bilden Jung-

---

1) Poet. 18, 6.

frauen aus Tyros den Chor, deren Gegenwart und Betheiligung an der Tragödie völlig unklar und unmotivirt bleibt. Zu Dienerinnen des Delphischen Gottes auserwählt, wurden die Jungfrauen aus Tyros durch den Krieg mit Polyneikes auf ihrer Reise nach Delphi aufgehalten. Sie befinden sich also unterwegs, und haben die Rolle des Chors aus Gefälligkeit für den Dichter übernommen. Der Bakchantinnenchor in den Bakchen, der dem Bakchos aus Asien nach Theben gefolgt war, singt in seinen Stasima, nicht sowohl als Bakchisch begeisterter Geleitschwarm des Dionysos, denn als Famulus oder Geleitsänger des Dichters, dessen Palinodien ab. Unter anderem die merkwürdige Strophe: (810 ff.):

Nicht muss über Sitt' und Gesetz
Emporstreben des Menschen Geist.
Leicht ja drücket des Glaubens Last,
Dass Kraft habe, was immer gefügt
Ein Gott; und was ewige Zeit
Als Recht geehrt, das hat Natur auch
Selber gegründet.

Das Pater peccavi hatte ihm der Liber Pater inspirirt aus Archelaos' goldenen Weinpokalen.

Der beste und kräftigste von Euripides' Chören scheint uns der Chor von Greisen im Rasenden Herakles, der beherzt und muthvoll gegen Lykos, den Tyrannen von Theben, Partei ergreift zu Gunsten der Familie des abwesenden Helden. Augenscheinlich ist dieser Chor dem Aeschylischen im Agamemnon nachgebildet, wie denn die zweite Hälfte des Wüthenden Herakles dem grossen Styl der antiken Tragödie am nächsten kommt und, unseres Dafürhaltens, das tragisch Bedeutendste ist, was Euripides gedichtet. Geben wir gleich den Inhalt an:

Lykos hat den rechtmässigen König von Theben, Kreon, den Vater der Megara, Gemahlin des Herakles, ermordet und sich der Herrschaft bemächtigt, während Herakles abwesend war, um auf Befehl des Eurystheus den dreiköpfigen Höllenhund aus der Unterwelt zu holen. Lykos will das ganze Haus des Herakles vertilgen. Des Helden Vater, der greise Amphitryon, flüchtet, vom Tyrannen verfolgt, mit den Seinigen zu dem Schutzaltar des Zeus, um welchen die Gruppe, bei Beginn des Stückes, gelagert

erscheint. Amphitryon spricht den Prolog. Der greise Heldenvater macht eine Ausnahme von den gewöhnlichen Alten des Euripides, die in der Regel mehr alten Weibern, als alten Heroen gleichen. Mit Kraft und würdevoller Kühnheit verficht Amphitryo die Heldenehre seines todt geglaubten Sohnes, Herakles, gegen die Verunglimpfungen des schnöden Tyrannen (269 ff.):

> O meine Rechte, wie verlangst du nach dem Speer!
> Doch deine Schwäch' entmannt mich Unglückseligen;
> Sonst hätt' ich ihn gebändigt . . . .

Ein Weniges von dieser Schwäche kommt dem Dichter in Rechnung, der ein edles Pathos nicht durchweg behaupten und festhalten kann. Amphitryon sinkt merklich im Ton, am Schlusse dieser Scene, in der Apostrophe an Zeus (340 ff.):

> O Zeus, vergebens warst du denn mein Brautgenoss....
> Denn du bist, traun! ein schwächrer Freund als wir gedacht.
> An Muth besieg' ich Sterblicher den grossen Gott,
> Denn ich verrieth nicht das heraklische Geschlecht:
> Du aber, Frau'n zu täuschen, im Verborgnen kühn,
> Der fremder Liebe unvergönnte Lust erschlich,
> Du bist nun nicht kühn, Freunde zu erretten, Zeus!
> Ein schwacher oder ungerechter Gott bist du!

Das sind Privathändel des Euripides mit Zeus, die der alte Amphitryo hier an den Mann bringen muss. Megara erfleht vom Tyrannen die Gunst (330): „Lass mich die Kinder schmücken mit dem Todeskranz.“ Lykos gewährt ihr die Bitte. Nun folgt das erste Stasimon, das die Arbeiten des Herakles feiert. Der zweite Act führt die Familie im Todesschmuck herbei. Megara stimmt eine Jammerklage an um die Kinder. Amphitryo bereitet sich zum Todesgange vor, mit der Ermahnung an Megara (469 ff.):

> Ruf du, o Weib, die Gunst der Todesgötter an.

Und mit dem Aufruf an die Chorgreise:

> Drum auf, ihr Greise! Schnell entfleucht das Leben mir:
> Darum durchlebt die Zeiten auf das Fröhlichste,
> Von Sonnenaufgang bis zur Nacht nie kummervoll!

Schwerlich hätte Aeschylos oder Sophokles in diesem Momente

ihren Amphitryon mit einem solchen „Freut euch des Lebens, weil noch das Lämpchen glüht", in den Tod geschickt. Da erscheint Herakles: gute Theaterwirkung; bewegte Scene. Er vernimmt das Vorgefallene und führt die Seinigen in den Palast. Der Chor singt im zweiten Stasimon eine Willkommsfeier. Der dritte Act zeigt Lykos mit den Trabanten. Der Tyrann, der keine Ahndung von Herakles' Nähe hat, erinnert den erscheinenden Amphitryon an sein Versprechen, freiwillig mit der Familie des Herakles in den Tod zu gehen. Amphitryon lockt ihn mit verstelltem Hohn in's Netz. Lykos begiebt sich selbst in den Palast, um Megara und die Kinder herbeizuholen. Drinnen wird er von Herakles erschlagen. Auf Lykos' Wehrufe aus dem Palast stimmt der Chor einen Jubelgesang an, der eher einer Parodie von jener ähnlichen Situation im Agamemnon, voll tragischen Grausens, als ihrem Gegenbilde gleicht. In solchen Momenten kommt die tragische Unvolllöthigkeit dieses Dichters unverholen zum Vorschein.

Nun hebt eine ganz neue Handlung an: Iris und Lyssa (Wahnsinn) erscheinen über dem Palast (v. 820 ff.). Die Lyssa ist, erwähntermassen, eine dem Aeschylos entlehnte Figur, und wer mag wissen, wie viel von der Schönheit dieser Scene Euripides dieser entlehnten Lyssa schuldet. Es ist eigenthümlich und poetisch schön, dass Lyssa die Iris von der Verfolgung des Herakles abmahnt, die sie im Auftrage der Here zu vollführen im Begriff ist:

Iris. Nicht um Mässigung zu beweisen, sandte dich Zeus' Gattin her.
Lyssa. Helios sey Zeug'! ich thue, was mein Herz niemals gewollt!
Aber traun! euch zu gehorchen treibt mich die Nothwendigkeit...
Drum geh' ich, und so plötzlich regt, erseufzend, nicht das Meer,
Noch der Erdball sich, noch je des Wetterstrahls angstvoller Hauch:
Als ich forteil' und erfülle des Herakles Heldenbrust.
Ja sein Haus will ich zertrümmern! seine Gattin fall' ich an,
Und zuerst mord' ich die Söhne! Und, der Kinder und Weib erschlug,
Soll der Unthat nicht bewusst seyn, bis ihn meine Wuth verlässt.
(Herkules zeigt sich am Thore des Palastes.)
Ha! da ist er auf den Stufen! Sieh! er schüttelt schon das Haupt,
Rollt schon schweigend der verdrehten Augensterne Gorgonenblick,
Und dem Stier gleich, der zum Angriff springet, stöhnt sein Athem schon.

Fürchterlich aufbrüllend ruft er nun die Todesgöttinnen. —
Grausern Tanz wirst du mir tanzen bald zu grauserm Flötenton!
Wandle zum Olympos, Iris, aufgeschnellt den edlen Fuss!
Ich will unsichtbar nun eingeh'n in das Haus des Herakles.

(Sie verschwinden.)

Der Chor hatte sie erblickt und schliesst den grossartig schönen Moment mit einem etwas schwächlichen Klaggesang, ohne jedoch den Ton und Eindruck der Situation zu gefährden. Die Erzählung des Boten von Herakles' im Wahnsinn verübten Gattin- und Kindermorden gehört zu den vorzüglichsten des Euripides. Scene auf Scene steigern sich die Erschütterungen, ausgehend von einem reinen wirklich tragischen Pathos. In die grause Wehmuth über das Geschick des Helden mischt sich eine bewundernde Verstimmung ob des herrlichen Talentes, das so grosse ächt dichterische Schönheiten, aber wie eine zerrissene Perlenschnur, hinstreut; oder wie ein scheiterndes Schiff die kostbarsten Schätze über das wüste unfruchtbare Meer hinsät. Amphitryon beschwichtigt die Wehklagen des Chors mit gramerfülltem Gemüth, dass er den Unglückseligen nicht wecke, der in dumpfem Wahnsinnsschlummer, nach Ermordung der Seinigen, gefesselt daliegt (1045 ff.):

Dass erwachend, die Bande zerreissend, er nicht
Verdirbt die Stadt, verdirbt den Vater, und das Haus zertrümmert...

Er erwacht nun, der Held des Jammers. Er glaubte, in Mykene zu seyn und an Eurystheus und dessen Familie Rache zu nehmen. Nun wähnt er im Reiche des Todes zu verkehren.

Herakles. Ach! —
Ich athme noch, erkenne noch mit klarem Blick
Den Aether und die Erd' u. dieses Sonnenlicht.
Welch Ungewitter ergriff mich, welche grässliche
Verwirrung des Gemüths? Mein Athem haucht doch warm
Aus tiefer Brust, bald langsam mir, bald schnell, empor.
Sieh! wie mit Stricken in den Port man Schiffe zeucht,
Band wer die jugendliche Brust und meinen Arm
An dieser Marmorsäule Trümmer, und verstreut
Am Boden liegt Bogen und geflügeltes Geschoss....
Fürwahr! den Todten nah' ist dieser Schreckensort!
Oder bin ich wieder, von wannen ich jetzt heimgekehrt,
Eurystheus' Pfad zur Schattenwelt hinabgewallt?....
Holla! ist denn kein Freund allhier nah oder fern,

Dass er mich riss' aus schmerzlicher Vergessenheit?
Denn Alles schwankt vor meiner Seele, was geschah.

Amphitryon (zum Chor).
Ihr Greise, soll ich hin in mein Verderben gehn? . .

Herakles (den Amphitryon erblickend).
Was weinst du, Vater, und verhüllst dein Angesicht,
Und weichest fern von dem geliebten Sohn zurück?

Amphitryon. O Kind! mein Kind doch, was du Uebels auch gethan!
Herakles. Was that ich Trauernswerthes, was du so beweinst?
Amphitryon. Was auch ein Gott, erlitt' er es, bejammerte! . . .
Herakles. Welch unerhörter Wunderthat klagst du mich an? . . . .

Amphitryon (löst die Bande).
Sieh her! Erkenne sie! deiner Kinder Leichen sind's!

Herakles. Ach! welcher Anblick! Ach ich Unglücksel'ger!
Amphitryon. Unsel'gen Krieg, Sohn, kriegtest du mit deinem Stamm.
Herakles. Was redest du vom Kriege? Wer erwürgte sie?
Amphitryon. Du, und dein Bogen, und der Gott, der dies verhing.
Herakles. Wie, Vater? Was begann ich? Unheil kündest du.
Amphitryon. Du rasest. Forsche nicht den Unglücksthaten nach!
Herakles. Auch meines Weibes Mörder ward ich?
Amphitryon. Alles dies,
O Sohn, war Ein Werk deiner Hände.
Herakles. Weh mir! weh!
In welcher Leiden Nacht versink' ich wiederum! . . . .

Die Scene wird nun etwas matter. Am höchsten Ausdruck erschütternden Jammers erlahmt dieses virtuose Rührtalent immerdar. Hiezu fehlt ihm der mächtige Geistesschwung, die heroische Brust, die titanische Phantasie, der tiefe Kunsternst und die Schmerzensbegeisterung eines Aeschylos. Hiezu fehlt ihm aber auch die Seelenhoheit und die poetische Stromfülle des Sophokles. Das blosse Talent, das grösste, reicht nirgend aus. Zu den höchsten pathetischen Wirkungen gehört das, was Jacob Böhme „Quall und Grimm“ nennt; der göttliche Dämon, den Euripides nun einmal nicht besass. Dazu kommt das Abgerissene, Unmotivirte, unversehens Aufgerollte dieser an sich vorzüglichen Theaterscene, die aber durch den Mangel an Geschlossenheit und nothwendiger Eingliederung in's Ganze, durch die völlige Baarheit an einem tragischen Läuterungsgedanken, kraft göttlicher Hinausführung und Sühne, doch nur auf den Werth von episodischen Schönheiten und Blendwerken für die prüfungslose Schaumenge und Halbkenner herabsinken. Statt in einen poetisch-tragischen Sühnge-

danken, der eben nur aus innerer Kunstnothwendigkeit und Harmonie hervorgehen kann, sich zu erheben, schliesst die Tragödie mit einer poetisch schönen, rührend einschmeichelnden Wehmuthsscene zwischen den thatverbrüderten Heroen Theseus und Herakles, der, aus Scham vor seiner Unthat Schmach, den Freund verhüllten Haupts empfängt. Die herzrührende Wehmuthsscene ist aber auch durchflochten von argumentirenden Für- und Gegenreden zwischen den beiden Heldenfreunden, indem Herakles seinem Kampfgenossen in einer Auseinandersetzung von dritthalb Seiten vollgezählter Trimeter „zeigen will, dass er nicht jetzt, noch jemals leben musste.“ Worauf Theseus mit einer Widerlegungsrede und Ermahnung antwortet, sich zu fügen in sein Geschick, vor Allem aber Theben, die Unheilsstadt, zu verlassen und mit ihm „zu der Pallas' Stadt“ zu ziehen, zum Zwecke der Reinigung von seiner Blutschuld; besonders aber zu Nutz und Frommen von Athens Verherrlichung, des politischen Mittelpunktes aller Griechenstaaten. Herakles fügt sich der Aufforderung, aber erst nachdem er sich als aufgeklärter Freigeist über die Götter geäussert und der ganzen Mythologie abgesagt: „Jenes ist nur eitle Dichterfabelei“, womit er sich selber für eine Fabel erklärt. Trotzdem lenkt der Schluss wieder in den rührendsten Abschied ein, den Herakles von den Leichen seiner Gattin und Kinder nimmt, vom Lande des Kadmos und vom gesammten Thebervolk.

Theseus. Unglücklicher, steh auf! Der Thränen sind genug.
Herakles. Ich kann nicht, denn erstarret sind die Glieder mir.
Theseus. Auch Starke fasset göttliche Nothwendigkeit.
Herakles. Ach! würd' ich hier zum Fels, der Trübsal unbewusst!
Theseus. Lass ab und reiche dem getreuen Freund die Hand!
Herakles. Dass ich mit Blut nur nicht beflecke dein Gewand!
Theseus. Befleck' es! sorg' nicht! ich erzürne nicht darum.
Herakles. Ich Kinderloser find hier einen neuen Sohn.
Theseus. Schling' um den Nacken mir die Hand! ich führe dich.
Herakles. Ein Feindespaar! Unglücklich ist der Eine nur.

Nach einem Abschied von Amphitryo zieht das Heldenpaar dahin. Ein thränenvoller Schlusseindruck von süsser, und doch edler Wehmuth. Auf ein athenisches Publicum musste dieses Drama, dessen zweite Hälfte namentlich, hinreissend wirken. Ueber die Zeit der Entstehung, Aufführung, über andere auf diese

Tragödie bezügliche Umstände weiss man nichts Sicheres; selbst Herr von Raumer nicht, der über die Behandlung des mythischen Stoffes und die Oekonomie des rasenden Herakles sehr vernünftige Ansichten entwickelt hat [1], bei denen wir nicht verweilen dürfen. Die Anordnungen der Chorpartien verdankt man dem gelehrtesten Metriker der classischen Tragödie, G. Hermann.

Den übrigen Dramen des Euripides können wir nur durchfliegende Blicke schenken. Die alexandrinischen Kritiker hatten noch 78 seiner Stücke vor Augen. Suidas, Moschopulos, Varro, nennen 92. Valckenaer zählt [2] ein alphabetisches Register von 55 verloren gegangenen, unbezweifelten Stücken des Euripides auf: Aigeus. 1) Aiolos. 2) Alexandros. 3) Alkmaion (in Psophis). 4) Alkmene. 5) Alope. 6) Andromeda. 7) Antigone. 8) Antiope. 9) Archelaos. 10) Auge. 11) Autolykos (Satyrspiel). 12) Bellerophontes. 13) Bousiris. 14) Glaukos. 15) Danae. 16) Diktys. 17) Erechtheus. 18) Eurystheus (Satyrspiel). 19) Theristai (Schnitter, Satyrspiel). 20) Theseus. 21) Ino. 22) Ixion. 23) Hippolytos (der Verhüllte, καλυπτόμενος). 24) Kresphontes. 25) Kressai. 26) Kreteis. 27) Lamia. 28) Likumnios. 29) Melanippe (die Weise ἡ σοφή). 30) Meleagros. 31) Oidipus. 32) Oineus. 33) Oinomaos. 34) Palamedes. 35) Peirithoos. 36) Peliades. 37) Peleus. 38) Pleisthenes. 39) Polyeidos. 40) Protesilaos. 41) Rhadamanthys. 42) Stheneboia. 43) Sisyphos (Satyrspiel). 44) Skeiron (Satyrspiel). 45) Skyriai. 46) Syleus (Satyrspiel). 47) Telephos. 48) Temenos. 49) Temenidai. 50) Hypsipyle. 51) Phaeton (oder Klymene). 52) Philoktetes. 53) Phoinix. 54) Phrixos. 55) Chrysippos. Rhadamanthys und Peirithoos werden von Andern [3] als unecht ausgeschieden. Die 56 Fragmente geben keinen Aufschluss über den Inhalt der Stücke. Kritische Notizen finden sich bei Valckenaer. Welcker hat die Titel nach den Sagenkreisen gruppirt, und der Tetralogist Schöll die dramatischen Fabeln mit den sinnreichsten thematischen Fabeln durchwoben.

Die 18 erhaltenen Dramen zu obiger Liste hingezählt, brin-

---

1) Vorles. üb. d. alt. Gesch. 1821. Bd. II. S. 370 ff. — 2) Diatr. p. 12. — 3) Biogr. bei Elmsl. p. 174.

gen sonach den dramatischen Nachlass des Euripides auf 73 Stücke, worunter 8 Satyrspiele, wenn man, zu obigen 6, den Kyklops und die Alkestis als Satyrspiel rechnet, die schon Lessing als ein solches ansah, lange bevor dies aus der Didaskalia [1]) erhellte, worin die Alkestis die vierte Stelle, die des Satyrspiels also, einnimmt: Kreterinnen, Alkmäon in Psophis, Telephos, Alkestis.

Unter diesen 73 Stücken waren die Peliaden das erste und Archelaos das letzte Stück (456 bis 408 v. Chr.), die dramatische Laufbahn des Euripides reicht also durch ein halbes Jahrhundert. Siege erkämpfte er, trotz seiner grossen Beliebtheit, nur vier: den ersten Ol. 84, 4 = 441 mit einer unbekannten Didaskalie [2]); den zweiten Ol. 88, 1 = 428, über Jophon und Jon, mit dem Hippolytos, welcher desshalb der „Gekrönte" (στεφανόμενος) hiess, zum Unterschiede von der ältern Ausgabe, dem „Verhüllten Hippolytos", welcher seiner anstössigen Stellen wegen durchgefallen war. Sie mochten arg genug gewesen seyn, da Hippolytos selber sich dabei das Gesicht verhüllte, bei dem Liebesantrage nämlich seiner Stiefmutter Phädra. Daher erhielt jenes ältere Stück von den Grammatikern den Titel Kalyptomenos, „der Verhüllte." Bei Aristophanes, der die schamlose Liebesverirrung von Hippolyt's Stiefmutter schonungslos geisselt, heisst das Drama Phädra. Die Zeit der beiden andern Siege ist unbekannt. Einen fünften Sieg gowann der jüngste seiner Söhne, der auch Euripides hiess, mit einer Tetralogie seines Vaters, die er nach dessen Tod zur Aufführung brachte: Iphigenie in Aulis, Alkmäon in Korinth, Bakchä, Satyrspiel unbekannt. Die Zeit der Aufführung lässt sich von den meisten dieser Dramen nicht mit Sicherheit bestimmen. Unter den 18 noch vorhandenen ist das älteste:

Alkestis (Ol. 85, 3 = 438) unter dem Archon Glaukides aufgeführt, im 17. Jahre der dramatischen Laufbahn des Dichters und sein 16. Stück. Die Tetralogie (Kreterinnen, Alkmaion in Psophis, Telephos, Alkestis) erhielt, wie schon bemerkt, den zweiten Preis, gegen Sophokles, der den ersten gewann. Zum Satyrspiel kennzeichnet das Drama einmal der heitere Ausgang, da bekanntlich Alkestis, Gattin des Admetos, Königs von

1) Eurip. Alcest. ad Cod. Vat. rec. Dindorf. Oxon. 1834. — 2) Marm. Par. Ep. 61.

Pherä in Thessalien, die für ihren Gemahl starb, von Herakles aus der Unterwelt zurückgeholt und ihrem Gatten wieder zugeführt wird. Ferner die heitere Weise, womit diese Rückkehr der Alkestis aus dem Hades, durch Herakles, erfolgt, welcher, auf der Wanderschaft nach Thrake begriffen, um von dort des Diomedes Rossgespann dem Eurystheus zu holen, als Gast bei Admetos gerade vorspricht. Alkestis ist eben verschieden. Admetos verheimlicht, einen andern Todesfall vorschützend, dem Helden den Tod der Gemahlin, um den Gastfreund in seinem Hause zu bewirthen, und damit derselbe „zu keinem andern Herde weiter ziehe." Die Schaffner bereiten in einem von der Trauerhalle entfernten Theil des Palastes dem Helden ein reichliches Mahl, welchem Herakles mit dem ihm eigenthümlichen Zwölf-Arbeiten-Appetit zuspricht, zu der Diener verblüfftem Schrecken, die solchen Leichenschmaus noch nicht erlebt. Einer derselben kommt athemlos dahergestürzt, und meldet dem, nicht aus Satyrn, sondern aus ehrbaren Pheräischen Greisen bestehenden Chor von den Arbeiten des Herakles drüben im Speisesaal (765 ff.): „Er kränzt die Stirne mit der Myrthe Laub, auf's rohste brüllend." Das ginge noch an, aber die Humpen, die er dabei in den Schlund stürzt! [1])

> Das Trinkgeschirr von Epheuholz in seiner Hand,
> Schlürft' er der schwarzen Trauben unvermischten Saft,
> Bis ihn durchlodert hatte die Betäubungsgluth
> Des Weins....

In heutige Sprechart übersetzt: „Er ist bereits so weit, dass er den Himmel für eine Bassgeige ansieht." In diesem Zustande kommt auch Held Herakles zum Vorschein, mit Kränzen geschmückt, und einen gefüllten Pokal in der Hand, den er als grosser Menschenfreund, der er von Haus aus ist, dem Diener bruderschaftlich zubringt. Dieser, mit Einem heitern, Einem nassen Auge, beruft sich auf die Familientrauer. Narrenspossen, meint Zeus' starker Sohn: „Ein fremdes Weib war die Gestorbene." „Komm her, damit du einmal auch gescheidter wirst" (785) ... „Komme, trinke mit mir!" ... Da hört er denn vom Diener, die Verstorbene sey des Herrn Gattin, Alkestis. Nun leuchtet der

1) Nach Fr. Fritze's Uebers.

Herrliche auf in seinem Heldenglanz, ein geborener Held des Satyrspiels, das frohe Sinnenlust mit Heroenkraft und Würde verschmilzt. Herakles zecht wie ein ganzer Chor Satyrn, und lässt zugleich alle Schrecken des Hades nach dem Takt seiner Keule tanzen (843 ff.):

Herakles. O Seele, die so viel bestanden, o, mein Herz,
Jetzt zeig', als wessen Sprössling die Tirynthierin,
Elektryon's Alkmene mich gebar dem Zeus.
Ja, retten muss ich das noch kaum gestorbne Weib . . . .
Ich geh', dem schwarzumhüllten Todtenherrscher jetzt,
Dem Thanatos, auflauern — — — — — — — —
Und wenn ich, auf ihn passend, schnell hervorgestürmt,
Ihn fang' und um ihn klammre meiner Arme Ring,
Fürwahr, 's ist Keiner, der ihn dann mir rauben soll,
Trotz seines Sträubens, eh' er nicht das Weib mir lässt . . . .

Und hin eilt er, und ringt dem Thanatos (dem Tode), dem er aufgelauert, die Beute ab, den selbst Apollon, im Prolog des Stückes, nicht zum Weichen hatte bringen können, und führt die Wiederbelebte ihrem Gatten zurück, aber verschleiert. Diese Scene ist meisterhaft ersonnen und mit der rührendsten Anmuth durchgeführt. Der trostlose Admetos, den Herakles durch Andeutungen einer zweiten Vermählung auf's liebreichste vorzubereiten sucht, weiset selbst die Aufnahme der Verschleierten in sein verödetes Haus zurück. Herakles dringt in ihn, lässt nicht ab, bis Admetos, dem Freunde nachgebend, den Dienern befiehlt (1109 ff.):

Nehmt sie, wenn's seyn muss, dass sie Obdach hier empfängt.
Herakles. Nein, Deinen Dienern werd' ich nie sie anvertraun.
Admetos. So führe, wenn dir's gut erscheint, sie selbst ins Haus.
Herakles. In deine Hände, wie gesagt, geb' ich sie hin.
Admetos. Ich rühr' sie nicht an, doch der Eingang steht ihr frei.
Herakles. Auf deine Rechte setz' ich einzig mein Vertraun.
Admetos. O Fürst, du zwingst mich, wider Willen dies zu thun.
Herakles. Dreist strecke deine Hand aus und berühre sie.
Admetos. Nun ja, ich strecke, wie nach Gorgo's Haupt, sie aus.
Herakles. Du hast sie?
Admetos. Ja.
Herakles. So hüte sie, und sicherlich,
Du nennst den Zeussohn einst noch einen edlen Gast.
(Er hebt den Schleier der Alkestis.)

Sich' auf sie hin, ob deinem Weibe sie wohl gleicht. —
So lass von deinem Jammer nun, du Glücklicher!

Admetos (bestürzt sich zurückziehend).
O Zeus, was sag' ich! — Wunder, das ich nie gehofft!
Erblick' ich meine Gattin hier in Wirklichkeit? —
Erschreckt ein Gott mit trügerischer Wonne mich? —

Herakles. Nicht also; deine Gattin ist's, die du erblickst.

Admetos. Sieh zu, dass es kein Truggebild des Hades ist.

Herakles. Kein Zaubrer, der die Geister herbannt, ist dein Freund.

Admetos. Sie also, die Begrab'ne seh' ich, mein Gemahl?

Herakles. Gewiss! — Doch glaubst du nicht dein Glück, so staun' ich nicht.

Admetos. Umfass' ich, sprech' ich mein Gemahl als Lebende?

Herakles. Sprich nur; du hast ja Alles, was dein Wunsch nur war.

Admetos. Du meiner theuren Gattin Aug' und süsser Leib!
Welch unverhofft Umfangen, niegewähntes Schaun!

Herakles. Umfange sie! — Fern sey der Götter Neid von dir!

Admetos. — — — — — — — — — — —
Wie brachtest du von unten sie ans Licht zurück?

Herakles. Nach hartem Ringen mit dem Herrn der Geisterschaar . . . . .

Admetos. Was steht denn aber meine Gattin sprachlos da?

Herakles. Der Brauch verbeut noch, dass du ihrer Stimme Laut
Vernimmst, bis von der Weihe für die Todtenwelt
Sie wieder rein ward, und der dritte Tag erscheint . . . .

Man sieht, wie Trauer mit Seelen- und Sinnenlust sich wunderbar und reizvoll naiv in diesem innig anmuthigen Meisterwerke mischt. Der sterbenden Alkestis' Abschied vom Gatten und von ihrem kleinen Söhnchen Eumelos; Admetos' und des Chors Herzeleid und Weheklagen, im Gegensatze zu Herakles' scherzhafter Erscheinung, und diese wieder zu des Helden grosser, heroischer Mission: diese Contraste alle, wie fein sind sie zu harmonischer Zusammenstimmung verschmolzen! Nach unserem Gefühl ist die Alkestis das einzige in allen Theilen ansprechende, ja vollendete Kunstwerk des Euripides, bis auf den einzigen Misston, den die Scene zwischen Admetos und seinem greisen Vater, Pheres, hineinbringt, welchem ersterer mit den bittersten Vorwürfen den Verlust der geliebten Gattin schuldgiebt, weil er nicht, der Alte, sein Vater, Pheres, für ihn habe sterben wollen, und den armseligen Rest seines klapperdürren Lebens nicht zum Besten, und statt seines Sohnes, habe opfern mögen! Der Greis wehrt sich seiner alten Haut. Was, ruft er (697):

Freut **dich** das Licht, glaubst du, den Vater freu' es nicht?

Die Scene ist unabsichtlich heiter, die schlimmste Art von Komik, die einer Scene begegnen kann. Vom Dichter ist sie aber ganz ernsthaft gemeint, und desswegen, besonders bei der controversenhaften Ausspinnung, ein arger Flecken in dem schönen Gedicht.

Der erwähnte, in Form eines Dialoges zwischen Apollon und Thanatos gehaltene Prolog, der poetisch schönste, kunstgemässeste des Euripides, von genialischer Erfindung und in Aeschylos' Geiste entworfen, erscheint uns als einer der glänzendsten Beweise, wie in diesem Dichter fast alle Elemente zu einem der grössten Tragiker sich zusammen gefunden, ohne sich innig durchdringen zu können. Seine Meisterschaft gerade, Mitleid und Thränen zu erregen, wirkte als Auflösungsmittel gleichsam für seine dramatische Gestaltung. Er glich jenem Kinde schier, das, wie die erwachsenen Schwestern, auch seine Sträusschen in der Vase wollte prangen sehen, und eine Schürze voll Blumen, die es sich gepflückt, in einen Napf voll Wasser schüttete. —

Thanatos. Weh, weh!
Was begehrst am Gemach, was schweifest du hier,
Phöbos? — Aufs neu hemmst frevelnden Sinns
Du der Unteren Recht und steckst ihm ein Ziel?
Genügt es dir nicht, dass Admetos' Geschick
Verhindert du hast, und die Moiren getäuscht
Durch vereitelnde Kunst? — Hältst wiederum jetzt
Du den Bogen gespannt zum Schutze für sie,
Die, dem Gatten zum Heil, sich selbst darbot
Zum Tode für Pelias' Tochter?

Apollon. Getrost, ich handle, wie es Recht und Treue heischt.
Thanatos. Nun, was bedarfs des Bogens, wenn du Rechtes willst?
Apollon. Ich bin gewohnt, dass meine Hand ihn mit sich führt.
Thanatos. Ja wohl, auch dass du hier dem Hause rechtlos hilfst.
Apollon. Des theuren Mannes Ungemach betrübt mich ja.
Thanatos. Nun, drängst du mich auch von dem zweiten Todten fort?
Apollon. Hab' ich doch ihn auch nimmer dir mit Zwang geraubt.
Thanatos. Wie weilt' er denn auf Erden, und dort unten nicht?
Apollon. Weil er die Gattin stellte, die du jetzt verfolgst.
Thanatos. Ja, und ich führ' sie auch hinab zur Unterwelt.
Apollon. Nimm sie, ich zweifle, dass ich dich bestimmen kann .....
Thanatos. Zu tödten, wenn's verhängt ist? — Dazu bin ich da.
Apollon. Nein, dem den Tod zu bringen, dessen Wunsch er ist.
Thanatos. Ich weiss schon, was du sagen und verlangen willst.
Apollon. So soll sich denn Alkestis noch des Alters freun?

Thanatos. Nein nie; durch Opfer, glaub' es, werd' auch ich ergötzt.
Apollon. Du nähmst ja doch nichts weiter, als Ein Leben hin.
Thanatos. Wenn Jüngre sterben, trag' ich höhern Ruhm davon.
Apollon. Und stirbt sie Greisin, schmückt man köstlicher ihr Grab.
Thanatos. Zum Nutzen Reicher, Phöbos, giebst du solch Gesetz.
Apollon. Wie sagst du? — Also Witzling bist du heimlich auch?
Thanatos. Gern kaufte, wer's vermöchte, sich der Greise Tod.
Apollon. So meinst du nicht mir diesen Liebesdienst zu thun?
Thanatos. Niemals; du bist ja doch bekannt mit meiner Art.
Apollon. Ja, Menschen feindlich, Himmlischen verhasst ist sie.
Thanatos. Nicht jedes Unrecht auszuüben hast du Macht.
Apollon. Und dennoch wirst du weichen, sey auch noch so hart.
Es naht zu Pheres' Hause sich ein solcher Mann,
— Eurystheus sandt' ihn nach dem Rossgespann hinaus,
Dass er es bring' aus Thrake's sturmdurchtobter Flur, —
Der, gastlich aufgenommen in Admetos' Haus,
Mit Zwang dies Weib aus deinen Händen reissen wird,
Und Dank nicht einmal sollst du dann von mir empfahn;
Und glückt's dir dennoch, trifft dich bittrer Hass von mir.
Thanatos. Wie viel du auch gesprochen, Vortheil bringt's dir nicht;
Dies Weib muss jetzt hinunter in des Hades Haus;
Ich schreite zu ihr, meinem Schwerte sie zu weihn.
Geheiliget den Unterirdischen ist der,
Von dessen Locken dieser Stahl ein Opfer bringt.
(Beide ab.)

Die nächste Tetralogie der Zeitfolge nach ist die, worin Medeia das erste Drama zu Philoktetes, Diktys und dem Satyrspiel, die Schnitter, bildete. Sie wurde Ol. 87, 2 = 431 v. Chr. unter dem Archon Pythodoros aufgeführt und von Euphorion, wie schon gemeldet, als erstem, und Sophokles als zweitem Mitbewerber, besiegt. Unser Urtheil über die Medeia haben wir abgegeben und bemerken nur noch, dass sie mit den wenigen Ausnahmstragödien, wie Iphigenia auf Tauris, Hippolytos, Jon, zu den technisch correctesten des Dichters zählt. Ausführliche Kritiken und Monographien über die Medeia sind bereits im vorigen Jahrhundert erschienen. [1])

Im dritten Jahre nach der Medeia ist, laut Zeugniss der

1) J. C. Rapp, über den Charakt. d. Med. des Eur. 1790. H. Blümner, üb. d. Med. d. Eurip. 1790. Jacques Hordion, Disc. sur la Medée d'Eurip. Mém. de l'Acad. T. VIII. p. 245 ff.

Didaskalien, der Hippolytos (Stephanophoros, der Bekränzte), unter dem Archon Ameinias, Ol. 88, 1 = 428, dargestellt worden, der über Jophon und Jon den Sieg davon trug. Aphrodite spricht den Prolog und kündigt sich darin im Voraus an als die Urheberin von Hippolytos' Tod, um sich an Artemis in dem keuschen Schützlinge derselben, dem Hippolytos, zu rächen. Ein solcher Tod ist weder tragisch, noch sieht man ihn nach Angabe des Prologs erfolgen, da die Göttin bei dem Tode des Hippolytos aus dem Spiele bleibt, und die Wirkung ihrer Rache ihre treue und eifrige Dienerin, Phädra, eben so verderblich trifft, wie den Verschmäher ihres Dienstes, den Hippolyt. Den Epilog versieht die Göttin Artemis, die sich als fahrlässige Beschützerin ihres keuschen „Jägers", ihres tugendreichen „Rossbezwingers" ausweist, indem sie erst an den von seinen Rossen jammervoll geschleiften und halbentseelten Schützling herantritt, um ihm zu sagen, dass sie ihn nicht einmal beweinen kann, denn ihrem Auge „ziemt die Thräne nicht." Ein Wink an ihn oder seinen bethörten Vater, den Theseus, hätte ihr wohl geziemt. Doch das liess wieder das „Schicksal" nicht zu, von dessen Einwirkung aber in der Tragödie wieder nichts zu spüren, so dass der fromme, und noch dazu „Eingeweihte" Artemis-Priester, Hippolytos, im Sterben ausrufen muss (1391):

> Ach!
> Dass doch zum Fluche Götter selbst den Menschen sind!

Die eine Göttin verdirbt ihn um seiner Keuschheit willen; die andere hat für den aus Schuld ihrer Fahrlässigkeit jammervoll sterbenden Liebling auch nicht Eine Thräne, weil sich das für eine Göttin nicht schickt. Und doch wie schön, wie herzfesselnd schön lässt Homer seine Göttinnen Thränen vergiessen, und wie reichlich! Der dritte Gott im Hippolytos, Poseidon, lässt gar seinen grässlichsten Meerstier aus der Salzfluth emportauchen, um dem Fluche eines bethörten Vaters dienstfreundlichst und pünktlich nachzukommen. Welche abscheulichen Götter — dürfen wir wohl rufen, aber Euripides?! Aber der Held einer griechischen Tragödie?! Ein Königssohn, von so erhaben heldenschöner Unschuld! Und o des Missgeschicks! Der Held einer Tragödie, die vor den meisten andern des Euripides mustergültig in Form und Ausdruck

zu preisen: durch Plan, Bau, Scenenführung, durch meisterhafte Schilderung unseliger Liebesleidenschaft, durch edlen Styl, Reinheit der Umrisse und, bis auf wenige Makel, durch würdevolle Haltung, bewundernswerth, und selbst in den Chorliedern musterhaft, wovon das Stasimon auf den Eros von zaubervoller Schönheit, eines Simonides, einer Sappho, würdig! Ach, dass gerade diese zum edelsten Kunstwerk durch Talent und Technik angelegte Tragödie, in Folge eines zerrütteten Götter- und Schicksalbegriffes, in ihrem Mark und Kern faul seyn muss! Dass auch diese Tragödie den argen Einfluss der Schulphilosophie empfinden musste, die wir für den Mehlthau halten, der das Genie dieses grossen dramatischen Dichters versengte. Der Dichter, der tragische insbesondere, soll die Philosophie seiner Zeit in sich aufnehmen, aber umgewandelt in den Geist seiner Kunst; nicht als Schulsystem eingeimpft und aufgepropft. Nur den Nahrungssaft, die fruchtbar lebendigen Gedanken einschlürfen, einsaugen, mag er, soll und muss der Dichter, nicht die Methode, die Schulform des abstracten Denkgebäudes. Wie die frische freie Luft, so unbeflissen leicht, so blutverwandt und aneignungsfroh muss der Dichter den heilsamen Geist einathmen, wovon in jeder Zeitphilosophie ein Hauch weht und wirkt. Die Lebensluft schöpfe der Dichter aus der Schulweisheit des Tages unbewusst, bis in das feinste Geäder und Gefässnetz seiner Poetenbrust. Das Abstracte, Abstruse, Dogmatische, Formeldumpfe, stosse er wieder aus, als schädliche für ihn unathembare Luftarten, als Stickluft und Todesgase. Ist seine geistige Lunge, sein poetisches Athmungsorgan nicht von Natur so beschaffen, dass er dieses Ein- und Ausathmen ganz so von selbst, unbewusst und unfreiwillig verrichtet, wie Luftschöpfen; dann ist es auch mit seiner poetischen Lunge nicht richtig und sie trägt schon die Keime der Auszehrung und Schwindsucht in ihrem Gewebe. Wir fürchten, Euripides' von Hause aus gesunde Dichterlunge hat, in Folge des unausgesetzten Einathmens der Schulphilosophie, der Systeme des Anaxagoras, des „dunklen" Herakleitos und der stark mit skeptisch-ironischen Luftarten geschwängerten Moralphilosophie seines Freundes Sokrates, sich die dramatischen Lungentuberkeln zugezogen; und fürchten: die blühende Farbe, die einige seiner tragischen Sprösslinge, einige seiner edlern Helden und Heldinnen, wie Polyxene, Maka-

ria, Iphigenia auf Aulis, und der seelenreine Hippolytos, zur Schau tragen, diese blühende Farbe möchte jene zarte, fliegende Röthe seyn, die das ferne, leise Wetterleuchten der Auszehrung bedeutet. Hätte A. W. von Schlegel diess erwogen, vielleicht würde der gründlich eleganteste Salonkritiker des Jahrhunderts in seiner Comparaison des deux Phèdres, dem Euripides, bei dessen Verherrlichung auf Kosten Racine's, jenen Einfluss der Philosophie in Abzug gebracht, und dem Racine gut geschrieben haben. Eine noch so flüchtige Bedachtnahme auf dieses Moment, auf den Einfluss des philosophischen Denkens, wovon Racine, schon als Jansenisten-Zögling, unberührt bleiben und sich frei halten musste, würde hingereicht haben, um den französischen Tragiker, in den Augen seines berühmten Vergleichers, wenigstens von der poetischen Versündigung an den griechischen Göttern frei zu sprechen, gegen welche sich der von philosophischem Denken angesteckte Euripides so freventlich vergangen. Die argen Blössen, die der Grieche seinen drei Göttern, Kypris, Artemis und Poseidon, gab, durfte der Franzose als eben so viele Beweise seines gutkatholischen Hofgewissens geltend machen. Wenn Racine's Meerstier den Tod Hippolyts als blosse Folge einer zufälligen Begegnung mit dessen scheuen Pferden auf seine Hörner nehmen kann: so ist Euripides' Meerstier darum doch wahrlich nicht tragischer, weil er philosophischer ist; weil er, als blindes Werkzeug eines blindlings erhörenden Gottes, diesen seinen Gott blossstellt und die Göttlichkeit eines Meergottes ad absurdum führt, welcher den Fluch eines verblendeten Vaters unbesehens zur Ausführung bringt. Eine poetische Fälschung der Katastrophe, und des tragischen, von der Einwirkung des Göttlichen bedingten Grundgedankens, in Folge philosophischer Tendenzen, diese Fälschung hat Racine wenigstens nicht verschuldet. Dank seiner Unbehelligung von jedweder philosophischen Auffassung menschlicher Geschicke und des sich darin offenbarenden göttlichen Waltens, ist es dem französischen Hoftragiker gelungen, ein Seelengemälde verirrter Liebesleidenschaft zu entrollen, das uns als die reine und vollendete Ausführung von Euripides' psychologischer Tragik erscheint, die bei diesem einerseits von Philosophemen, andernseits von verwelkten und durch solche Philosopheme entwertheten Götter-Symbolen sich noch getrübt

und gebrochen zeigt. Racine's Tragik, vielleicht die einzige Athalie ausgenommen, glänzt durch die Abwesenheit jeglichen philosophischen Gedankens, jeder speculativen Idee, und überstrahlt durch diesen Glanz alle andern französischen Tragiker; Voltaire's Tragödien namentlich, bei dem wir jene falsche, Euripideische Vermengung von dramatisch-poetischen mit philosophischen Tendenzen wieder in voller Blüthe sehen werden. Die vollkommene Durchdringung von philosophischem und dramatisch-poetischem Ideal höchster Weltführung, von philosophischer und dramatisch-poetischer Weltanschauung zur speculativen Tragödie finden wir, für die alte Welt, einzig in Aeschylos' Tragik; für die Neuzeit eben so ausnahmelos, bis auf wenige vereinzelte Producte, in Shakspeare's Dramen. Jede andere Tragik, mag sie in allen sonstigen Beziehungen noch so poetisch seyn, bleibt doch nur eine mehr oder weniger schöngeistige Bühnendichtung, in welcher jenes philosophische Moment, das nicht bis zur vollen Sättigung mit dem poetischen Geiste des Drama's gediehen, öfter als eine Trübung des poetischen Gehaltes eines solchen Drama's erscheint, denn als eine Wertherhöhung. Dasselbe Verhältniss tritt auch bei der dramaturgischen Kritik ein. Die Schlegel'sche Kritik bleibt bei allem Glanze und aller Transcendenz einer ideellen Beleuchtung eine blosse schöngeistige Kritik, da ihre Gesichtspunkte sich nirgend bis zur speculativen Intuition, bis zur poetisch-philosophischen Betrachtung, oder gar bis zur dialektischen Wesenskritik erheben. So unterscheidet sich denn auch seine Vergleichung der beiden Phädra's nicht wesentlich von frühern ähnlichen Zusammenstellungen: von Mich. Arn. Racine's Comparaison de l'Hippolyte d'Euripide à la tragédie de Jean Racine [1]) sur le même Sujet; von Batteux's Observations sur l'Hippolyte d'Euripide et la Phèdre de Racine [2]); noch endlich von des Schweden Casp. Dahl Compar. inter Hippolyt. Euripid. et Phaedr. Racini. [3]) Wenn Schlegel's Comparaison einen Vorzug vor der vergleichenden Kritik seiner Vorgänger in Anspruch nimmt, so könnte es höchstens der einer grössern Parteilichkeit seyn zu Ungunsten Racine's. Mag auch Racine die Kämpfe eines

1) Mém. de l'Acad. T. VIII. p. 300ff. — 2) Mém. de l'Acad. T. VIII. p. 455ff. — 3) Uspal. 1799, 1800. 4.

von sträflicher Leidenschaft verzehrten Frauenherzens nicht so wollustathmend-schamerglüht, so gottverhängt-gebrochen und verschmachtet, so seelenkrank-üppig und todessehnsuchtsmatt, wie Euripides, geschildert, und nicht mit dessen, von lesbisch-asiatischem Liebesfeuer getränktem Pinsel ausgeführt haben. Was feine Seelendialektik der Leidenschaft betrifft, Reichthum der Töne und Wandelungen, dramatisch gesteigerte Durchführung; was adeliges Wesen und königliche Haltung bei aller schuldvollen Verirrung betrifft: gebührt der Racine'schen Phädra vor der des Euripides entschieden der Vorzug. Es gelang ihm diess um so gewisser, als er den leidenschaftlichen Seelenkampf rein psychologisch entwickeln konnte, und nicht, wie Euripides, Phädra's verbrecherische Liebe als ein von der Göttin Aphrodite verhängtes Siechthum darstellen durfte, an dem die dramatische Heldin wie an einer tödtlichen Krankheit stirbt, beklagenswerth, aber nicht tragisch; und schuldig, nicht um der frevelvollen Leidenschaft willen, die nicht sie, sondern die Göttin verbrach: schuldig, nur durch die schmachvoll verleumderische, gemeine Stiefmutter-Lüge, mit der Euripides' Phädra noch ihren Tod befleckt, und die das an der Hand der Leiche befestigte Täfelchen, worauf Theseus die verleumderisch schmutzige Anklage gegen seinen Sohn geschrieben findet, zur Pranger-Tafel für Phädra's Leiche macht.

Die Troerinnen. Den Prolog bildet ein Zwiegespräch zwischen Poseidon und Pallas Athene, beide gesellt, um über der Hellenen Heimkehr Unheil zu verhängen, verderbenschwer (v. 75 ff.): Poseidon, als Schutzgott der Troer, Pallas wegen der von Ajas dem Lokrer an Kassandra verübten Ungebühr. Da im Wesentlichen der Inhalt dieser an Katastrophen überhäuftesten aller Tragödien des Euripides oben bereits angegeben worden, theilen wir einige Stellen aus Kassandra's Brautlied mit, das sie in prophetischer Wahnsinnsverzückung singt, mit Hochzeitsfackeln in den Händen (307 ff.): [1]

Hymen, Gott Hymenäos, sieh, o sieh,
Den glücklichen Gemahl und mich Glückliche
Die nun nach Argos freien soll!
Hymen, Gott Hymenäos! . . .

1) Nach Donner's Uebers.

Gieb die Fackel, o Hekate,
Wie's bei der Töchter Vermählnng
Die Sitte will!
Schwing in ätherischem Tanze den Fuss, Evan, Evoe!
Als an dem glücklichsten Tag
Meines Vaters; hebe den Tanz,
(Er ist heilig,), heb' ihn an, Phöbos, zu
Deiner Priesterin Ehre
In deinem lorbeervollen Haus!
Hymen, Gott Hymenäos!
Auf, tanze Mutter, hebe deinen Fuss;
Hierhin, dorthin wende, schwinge, mir gesellt,
Der Füsse lieben, holden Schritt!
Lobpreiset ihn, den Hymenäos, oh! . . .
Singt, den uns das Geschick gab,
Den Bräutigam! . . .

Hekabe. O Tochter, weh!
Ich dachte nicht, dass unter Argos' Speeren du
Im Kriegssturme feirtest dein Vermählnngsfest.
Gieb mir die Fackel, sie gebührt der rasenden
Mänade nicht . . .

Kassandra. O Mutter schmücke dieses sieggekrönte Haupt,
Und juble, dass ein König deine Tochter freit!
Und nun geleit' uns . . . .
. . . . Denn wenn Phöbos lebt,
Wird meine Hochzeitfeier unheilbringender,
Als Helena's für Argos' stolzen König seyn,
Ihn mord' ich nnd vergeltend mord' ich sein Geschlecht,
Und räche so der Brüder, so des Vaters Tod.
Doch — schweig' ich davon, singe nicht von jener Axt,
Die meinen Nacken treffen wird und Andre noch,
Vom Muttermord nicht, welchen mein Ehbund gebiert
Nicht, wie des Atreus stolzes Haus zu Grunde geht . . .

Das fliesst und gleitet, wie mixolydischer Flötenklang, aber prophetische Wahnsinnslaute und Rhythmen sind das nicht, wie die der Aeschylischen Kassandra, die aus dem Wallen und Schäumen ihres Innern, wie die Priesterin aus dem zuckenden Eingeweide des Schlachtopfers weissagt. Die Scene endet damit, dass Kassandra von Talthybios davongeführt wird, und das Stück schliesst mit der Abführung der troischen Kriegsgefangnen, die greise Königin Hekabe an der Spitze, nach den Schiffen der Achaier, das brennende Troja in der Ferne.

Hekabe. Weh! zitternde, zitternde Glieder,
Tragt meinen Fuss hinweg,
Geht dahin zum traurigen Tag der Knechtschaft!
Talthybios. Ach, unglückselige Stadt! — Und doch
Wendet euren Schritt zu Hellas' Schiffen!

Helene gehörte, zugleich mit der Andromeda, zu einer Didaskalie, von deren beiden andern Stücken nichts bekannt ist. Die Tetralogie fällt in das dritte Jahr nach Aufführung der Troerinnen (Ol. 92, 1=412), wie aus einem Schol. zu Aristoph. Thesm. 850 gefolgert wird. In dieser Komödie hat Aristophanes (855—946) eine Kritik der „Helene" nach seiner Weise gegeben. Euripides muss sich selbst darin parodiren in der Tracht seines Menelaos, mit seinem Schwiegervater Mnesilochos als Helene. Dem ganz in homerischen Anschauungen lebenden Aristophanes musste eine zum Phantom gelogene Helene in Troja als eine hirnverbrannte Conception für ein Drama erscheinen. Die Quelle zu dieser Umdichtung ist des Stesichoros Palinodie.[1]) Als lyrisches Phantasiespiel und Gelegenheitsgedicht mochte Stesichoros' Palinodie eine eigenthümliche Bedeutung ansprechen. Als dramatische Voraussetzung und Grundlage eines Theaterstücks aber ist die Erfindung oder Sage eines Helene-Phantoms, um welches ganz Griechenland zehn Jahre lang gestritten, die hohlste Phantasterei; und das Drama, das die leibliche Doppelgängerin eines solchen Trugbildes zu seiner Heldin wählt, das erste ernsthaft gemeinte phantastische Drama; der erste verwirrende Eingriff der Tragödie in die Komödie des Aristophanes, in das Bereich der phantastischen Parodie, deren Charakter aber der phantastische Schein ist, als scherzhafte Symbolik wesenhafter Staats- und Nationalideen, der realsten Lebensfragen von substanziellem Gehalt. Mit jener Verflüchtigung der homerischen Helene-Mythe zum blossen Phantom wird die Basis der hellenischen Geschichte selbst in Nichts aufgelöst und zu einer lächerlichen Mystification gespottet. Mit der geschichtlichen Basis aber zerrinnt auch die Tragödie in Dunst

1) Lehrs, üb. d. Darstellungen der Helena in der Sage etc. etc. Abhandl. d. königl. Deutsch. Gesellsch. zu Königsb. Samml. II, 1832. p. 109 ff. Fritzsche. de palinodia Stechich. im Index lectt. Rost. Oct. 1837.; zu Aristoph. Thesmoph. p. 369—377. Bode 491. Not. 3.

und Nebel. Soll die Helene in Troja ein Phantom seyn, warum könnte nicht auch die des Euripides eines seyn? Diese Helene des Euripides ist bereits die „schöne Helena" des Mittelalters: ein Zauberspuk, ein Gespenst. Der vom Dichter geforderte Unglauben an die Wirklichkeit der mythisch-historischen Helene vernichtet zugleich den Glauben an die Realität seiner dramatischen Helene; um so gewisser, als diese ein Muster von ehelicher Treue und Tugend seyn soll. Die Oertlichkeit, das alte Märchen- und Wunderland Aegypten mit Proteus, versetzt den Zuschauer vollends auf einen phantastischen Boden. Die poetische Schwäche der Conception wird noch bedenklicher durch die Absichtslosigkeit des Dichters, der unbewusst phantastisch ist. Wie lächerlich, spottwürdig, wie reif für Aristophanes' Komödie muss nicht ein Menelaos erscheinen, der bereits sieben Jahre mit dem luftigen Phantom auf dem Meere umherirrt, und nun sein wirkliches Weib in Aegypten findet. Dazu gehört ein starker Glauben; der Glauben eines verjährten Hahnrei. Nur ein Menelaos lässt sich einreden, dass sein siebzehnjähriges Geweih ein blosses Phantom gewesen, das er nun in Aegypten, auf der Insel Pharos, abwirft, vor den Mündungen des Nils.

Menelaos' Reisegefährte, ein hellenischer Greis, der ihn aufsucht und mit der Helene, nach der ersten Begegnungsscene, noch zusammenfindet, fragt, wie wir, ganz erstaunt, den Menelaos auf dessen Versicherung (702 ff.):

Menelaos. Nicht sie, die Götter hatten uns mit Trug berückt.
Ein jammervolles Luftgebild' umarmt' ich nur.
Der Greis. Wie sagst du?
Ein Luftgebild war's, das umsonst uns Noth gebracht?
Menelaos. Durch Hera's Walten und der drei Göttinnen Streit.
Der Greis. Und die hat wirklich Leben und ist dein Gemahl?
Menelaos. Sie ist's, und schenke meinem Wort Vertraun, o Greis.

Der Greis schenkt ihm Glauben aus besonderer Gefälligkeit; uns andern aber scheint es mit dieser Helene doch immer nicht so ganz richtig.

Wieland hat in einer ausführlichen Abhandlung[1]), und Firn-

1) Grundriss und Beurtheil. der Tragödie Helena. Neu. Att. Mus. 1808. II. S. 3—90.

haber [1]), in einer Zeitschrift, die kunstreiche Behandlung dieses Stoffes von Seiten des Dichters gewürdigt. Alle möglichen kunstformellen Trefflichkeiten zugegeben, so bleibt doch Goethe's Wort [2]) maassgebend: „Bei jedem Kunstwerk gross oder klein, bis in's Kleinste, kommt Alles auf die Conception an.“ Und die Conception scheint uns in der Helene abenteuerlich, und für ein ernstes Drama parodistisch.

Der Sage vom Trugbild zufolge, hätte Hermes, im Auftrage der Hera, die wirkliche Helene, die sie dem Paris nicht gönnte, nach Aegypten gebracht. Dort soll die Gattin des Menelaos im Palaste des Aegyptischen Königs, Proteus, siebzehn Jahre lang in allen Züchten und Ehren gelebt haben. Nach König Proteus Tode bewirbt sich sein Sohn und Nachfolger, Theoklymenos, um Helene's Besitz und bestürmt sie mit Liebes- und Vermählungsanträgen. Die Tugendreiche, einzig nur in ihrem Menelaos lebend, und an dem Gedanken der Wiedervereinigung mit dem heissgeliebten Gatten hangend mit ganzer Seele, weist des jungen Königs Anträge standhaft zurück, und rettet sich vor seiner Leidenschaft an das Grabmal des Proteus. Hier findet sie Teukros, der Halbbruder des Ajas, Reisegenosse von Menelaos, und hält sie natürlich für ein Phantom. Dasselbe begegnet dem Menelaos, der in schmutzigen zerrissenen Gewändern, mit verwildertem Haar vor sie tritt, nachdem sie, wieder aus dem Palaste kommend, nach ihrem Asyle, Proteus' Grab, sich begeben hatte. Sie starren sich gegenseitig mit Entsetzen als Gespenster an, verabreden, sobald sie sich von ihrer beiderseitigen Wirklichkeit überzeugt, eine Flucht, wobei ihnen Helene's heimliche Gönnerin, die Prophetin Theonoë, Theoklymenos' Schwester, behülflich ist, gegen ihren eigenen Bruder die Hand zu einer arglistigen Täuschung bietend. Menelaos, entstellt, in Lumpen gehüllt, meldet verabredetermassen dem Theoklymenos seinen eigenen Tod. Helene heuchelt trostlosen Wittwenschmerz, nimmt den wiederholten Vermählungsantrag des Königs scheinbar an, und erbittet nur von ihm die Gunst, den Manen ihres durch Schiffbruch umgekommnen Gatten, nach griechischem Brauche, auf offener See das Todten-

1) Zeitschr. f. d. Alterthumsw. 1839. S. 1—15. 201—211. — 2) W. III. 188.

opfer darzubringen. Der König gewährt ihr den Wunsch. Das Schiff, auf dem sie ägyptische Ruderer in die See hinausfahren, wird von Menelaos' aus dem Versteck hervorbrechenden Leuten, er an der Spitze, überrumpelt, die Mannschaft niedergemacht, Helene, ausnahmsweise einmal von ihrem eigenen Gatten, entführt. Theoklymenos, schmählich hintergangen, ist eben auf dem Wege, seine Schwester, die intrigante Prophetin, zu ermorden, da schwebt der Entflohenen Geschwisterpaar, Kastor und Pollux, auf seinem Rossewagen heran, und stiftet Frieden zwischen Bruder und Schwester mit dem Bedeuten, dass diese aus frommer Pflicht so gehandelt (1649 f.):

> Die Himmlischen
> Fromm ehrend und das hochgerechte Vaterwort.

Der Chor, aus hellenischen Mädchen, den Dienerinnen der Helene, bestehend, gehört zu den dramatisch kunstgemässern Chören des Euripides. Er greift lebendig in das Ganze ein, und ist mehr im Style des Sophokles gehalten, als in dem des Euripides. Der Mädchenchor hat auch eine Epiparodos. Er verlässt die Orchestra (S. 366), um im Palaste die Prophetin Theonoë aufzusuchen, und kehrt dann auf seinen Standort (516) wieder zurück. Der Stoff scheint für ein Satyrspiel trefflich geeignet und für einen Chor, aus jenen „flossfüssigen Robben", „herbe Gerüch' aushauchend des unergründlichen Meeres", die in Ermangelung von Seesatyrn, in diesem Lug- und Trug-Seestück einen ergötzlichen Chor abgegeben hätten, als Geleitheerde des „untrüglichen Meergreises" Proteus; wie damals, wo ihm Menelaos die Weissagung durch einen Ringkampf entriss [1]), und ebenfalls auf den Rath einer Tochter des „Meerdurchwaltenden Greises", Eidothea bei Homer genannt.

Orestes. Die letzte Didaskalie des Euripides vor seiner Auswanderung nach Makedonien, zwei Jahre vor seinem Tode (Ol. 93, 1 = 408), unter dem Archon Diokles aufgeführt. Welcher Abfall von den Eumeniden des Aeschylos! Die Eingangsscene, die beste, ist eine Krankenpflege-Scene. Elektra sitzt zu Füssen des im Wahnsinns-Schlummer daliegenden Bruders, seiner wartend. Ein Wunder, dass ihr der Tragiker keinen Flie-

1) Od. IV. 350 ff.

genwedel zuwies. Den eintretenden Chor argivischer Jungfrauen bedeutet Elektra, leise aufzutreten. Aeschylos' Orestes, den Altar im Tempel zu Delphi umfassend, die schlummernden Erinnyen um ihn her — diese Situation findet man hier in eine häuslich-gemüthliche Krankenstube zu Argos verlegt. Das Wahnsinns-Stillleben nimmt aber bald einen gefährlichern Charakter an. Als Furien-Schaar dringt die ganze Familie der ermordeten Klytämnestra auf den Muttermörder ein: der alte Tyndareus, Menelaos, Helene und Hermione. Alles geräth in Aufruhr. Orestes und Pylades rüsten sich zu einer grossartigen Familien-Schlägerei. Die Tragödie steht auf dem Sprung sich zu einem Bauern-Breughel mit antiken heroischen Figuren aufzuheitern. Da tritt zum Glück Apollon dazwischen, als Retter des mythisch-heroischen Anstands und der tragischen Familienehre zweier so altberühmter, mit den Göttern verwandter Häuser, wie die Tantaliden (Pelopiden) und Tyndariden. Er stiftet Frieden und nebenbei, wie es Euripides' maschinengötterliche Heirathsagenten als Luftreisende zu halten pflegen — nebenbei eine Doppelpartie. Orestes heirathet Hermionen, Pylades die Elektra. Eine eigene Figur in der antiken Tragödie, dieser Pylades. Seine Rolle besteht in stummer Freundschaft, treu-verschwiegener Begleitung, verbissener, aber nicht mucksender Mitwirkung beim Muttermord, und stillresignirter Verheirathung mit Elektra. Helene erscheint oben im Sonnenwagen neben Apollon. „Die soll", lässt Euripides seinen Gott aus der Wolken-Maschine verkünden, „zu den seligen Göttern im Himmel gelangen (1625ff.):

Als Zeus Entsprossene lebt sie unzerstörbar dort.

Sogar das Argument zu Orestes findet die Katastrophe „komisch (*κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφήν*). Die Schlechtigkeit des Menelaos in diesem Stücke ist berüchtigt. Der Geselle war schon dem Aristoteles zuwider wegen seiner gemeinen Verruchtheit.[1]) Die politische Tendenz des Stückes, die eine Anspielung auf die damaligen Händel der Athener mit Sparta offen bekennt[2]), die Tendenz, den Sparterkönig Menelaos zu einem solchen Elenden zu brandmarken, macht das Uebel noch schlimmer. Das unwür-

1) Poet. XV, 7. — 2) Philoch. b. d. Schol. Orest. 361.

dige Gelegenheitsmotiv wirft auf das poetisch Hässliche und Verdammliche einen nur noch garstigern Flecken. Kurz der Orestes galt schon bei den Alten, in Bezug auf die Charaktere, für das schlechteste von allen namhaften Bühnenstücken. Ausser Pylades, bemerkt das Argument, sind alle Andern Wichte (*φαῦλοι ἦσαν*). Dass Pylades hier der einzige nicht-phaulos ist, gereicht ihm um so mehr zur Ehre, als er in diesem Drama ausnahmsweise nicht mund-faulos, vielmehr sehr redselig ist. Nur bei der Ankündigung von seiner Verheirathung mit Elektra hüllt er sich in den Mantel seiner stummen Rolle und verzichtet aufs Wort. Joh. Tzetzes [1]) hält den Orestes für ein Satyrspiel, des lustigen Ausgangs wegen. Eine lustige Tragödie oder ein trauriges Satyrspiel — die Königin Blanca von Castilien würde sagen: „Mich will schier bedünken, dass sie alle beide stinken." Der Chor aber schliesst das Stück mit dem Anruf:

> Hochheilige Nike, sey von dir
> Mein Leben beherrscht,
> Und nie lass ab, es zu kränzen!

Andromache. Auf Grund der handgreiflichen Ausfälle gegen die Spartaner und deren Treubruch [2]) wird Ol. 92, 2 = 419, das Archontenjahr des Archias, als die Zeit der Aufführung vermuthet. Hermann [3]) schliesst aus v. 722 auf Ol. 89, 4 = 421. Euripides erhielt den zweiten Preis. Der dritte schiene noch zu hoch, in Bezug auf Plan, Bau, dramatische Kunst, vor Allem in Bezug auf tragische Würde und Decenz. Der alte Peleus, in dessen Palast zu Phthia die Tragödie spielt, ist der Einzige, der noch einen Funken altheroischen Ehrgefühls verräth in dieser schamlosen Entwürdigung der alten Tragödie. Den frechsten Hohn verübt die Göttin Thetis, die auf ihrem Wolkenwagen Alles zur Zufriedenheit ordnet, dieweil unten der greise Peleus mit dem Frauenchor über die herbeigebrachte Leiche des von Orestes ermordeten Neoptolemos, des Enkels der Thetis, wehklagt. Der Alte möchte nur getrost den Leichnam in Delphoi begraben. Andromache, die Peleus mit Mühe den Schlächterhänden des Menelaos, des bestallten Theater-Bösewichts, entrissen, mag nur

1) Cramer, Anecd. gr. T. III. p. 337, 9. — 2) Thukyd. V, 58ff. VI, 7. — 3) Praef. ad Andromach. p. VII, 63ff.

— bescheidet sie die Göttin — ruhig den Wanderstab ergreifen, und mit ihrem Söhnchen in das Land des Molosser wandern, wo sie ihr Unterkommen als Kebsin finden wird, oder in einer Nothehe mit ihrem Schwager Helenos. Von dem Meuchelmörder Orestes ist weiter keine Rede. Der führt mit Hermione, die er durch jene scheussliche Blutthat erworben, eine zufriedene, glückliche Ehe. Dem Peleus selbst, ihrem weiland Gatten, verheisst die Meergöttin Unsterblichkeit auf den Inseln der Seligen. Im Uebrigen hat er sich zu bescheiden, sonst — holt ihn das „Schicksal", Euripides' Schreckpuppe für sein kindisch gewordenes Heroenthum (1231): „Denn des Schicksals Macht musst du dich fügen", von dem Bernhardy behauptet, dass es Euripides gar nicht kennt, und das doch, bei ihm, dem Helden mit der Ruthe seiner Katastrophe jedesmal droht, so oft sie — der Dichter verdient. „Sterben ist Gesammtgeschick!" (1235 ff.), damit verschwindet die Göttin. Köstlicher Trostspruch! wahrer Lebensbalsam, in jeder Apotheke zu haben. Dazu braucht keine Meergöttin ihrem „heiligen Hause" zu entschweben, um solche Spruchperlen aus der Meerestiefe mitzubringen. Peleus aber ist nichts destoweniger ganz ausser sich vor Entzücken. Er fühlt sich jetzt schon auf der Insel der Seligen (1236 ff.):

O hehre! edelmüthige Gemahlin du,
Du Spross des Nereus — sey gegrüsst! — Wie würdig ist
Dein selber, was du mir gethan, und deines Sohns! —

Die Kunstphilologen theilen sein Entzücken, ohne der Unsterblichkeit so gewiss zu sein, wie Peleus. Besonders wird die „Elegie der Andromache" (492 ff.) bewundert, als die „einzige" in der Tragik der Hellenen. Leider nimmt sich diese Einzige, selbst wenn wir die Unschätzbarkeit auf das ganze an sich bewundernswerthe Pathos der Andromache ausdehnen — nimmt sich diese Einzige in dieser Composition aus, wie jene Einzige (unio, Zahlperle) im bekannten Nasenring.

Die Schutzflehenden. Die alten Kritiker nannten dieses Drama eine Lobrede (Enkomion) auf Athen. Der Schauplatz ist Eleusis. Die bei Theseus, König von Athen, um Schutz und Hülfe Flehenden sind die Mütter und Söhne der vor Theben, unter Anführung des Polyneikes, gefallenen Feldherren, denen die

Thebaner das Begräbniss verweigern. Der alte Adrastos, König von Argos, führt das Wort für die Schutzflehenden. Die Mütter und Dienerinnen bilden einen Doppelchor. Aethra, die greise Mutter des Theseus, verwendet sich mit herzbewegender Fürsprache zu Gunsten der Verwaisten. Theseus erhört die Flehbitten und entschliesst sich mit bewaffneter Hand von den Thebanern die Herausgabe der Leichen zu erzwingen. Die abgewonnenen Leichname der Sieben Helden werden auf die Scene gebracht. Der alte Adrastos schildert dem Theseus die heroischen Eigenschaften jedes der Sieben Fürsten, indem eine Leiche nach der andern enthüllt wird. Ein neues, scenisches Tableau-Moment von grosser theatralischer Wirkung, worauf es dem Euripides mehr, als auf das eigentlich Tragische ankam. Zum Schlusse treten die Söhne der vor Theben gefallenen Feldherren, deren künftige Rächer, die „Epigonen", mit den Aschenkrügen ihrer Väter auf, um die sterblichen Reste derselben nach Argos zu bringen. Diesem Vorhaben tritt aber die Göttin Athene aus der Maschine entgegen, den Theseus bedeutend: die Argiver nicht ziehen zu lassen, bis Adrastos sich für das ganze Danaidenland mit Eidschwur zu einem ewigen Schutz- und Trutzbündniss mit Athen verpflichtet. Die Asche der argivischen Heerführer soll König Theseus als Bürgschaft in Eleusis beisetzen. Die Söhne ruft sie zur Rache gegen Theben auf (1225 ff.):

> Ihr stürzt, zur Mannheit aufgeblüht, Ismene's Stadt,
> Und bringt der todten Väter Mord einst Rache dar. . . . .
> . . . . Epigonen nennt euch dann
> Der Enkel Preislied . . . .

Das Drama, würdevoll und vom edelsten Pathos beseelt, reiht sich den vorzüglichsten des Dichters an. Es ist ein politisch-patriotisches Zeitdrama im rühmlichsten Sinne des Wortes, indem es an eine alte geheiligte Ueberlieferung ein Ereigniss des Tages knüpfte. Denn um dieselbe Zeit (Ol. 90, 1 = 420) hatte Alkibiades ein Bündniss zwischen Athen und Argos zu Stande gebracht [1]) wider die Thebaner, die sich mit den Spartanern verbündet hatten. Nicht lange vorher hatten die von den Böotiern bei Delion be-

1) Thukyd. V, 45. 47.

siegten Atheuer nur mit Mühe die Herausgabe ihrer gefallenen Mitbürger erlangt.[1]) Aus diesen Umständen folgern Boeckh[2]) und Hermann[3]), dass die Aufführung der Schutzflehenden nicht vor Ol. 90,1 = 420. stattgefunden. Die Controverse zwischen König Theseus und dem Thebanischen Herold über die Vorzüge einer demokratischen vor einer unbeschränkten Monarchie ist weniger in Rücksicht auf ihren dramatischen Werth zu beloben, als sie politisch merkwürdig scheinen muss, insofern sie die älteste Schutz- und Verherrlichungsrede einer constitutionellen Monarchie aus dem Munde eines Königshelden, ihres Stifters und Begründers, vernehmen lässt (432 ff.): „Nichts" — so spricht König Theseus zum Thebischen Herold —

Nichts ist dem Volk so feindlich, als die Königsmacht.

Die nämlich über Gesetz und Verfassung stehen will:

Doch wo Gesetze walten, die man niederschrieb,
Da hat der Arme, wie der Reiche, gleiches Recht . . . .
Dem Mächt'gen gegenüber, wenn der Frevel übt . . . . .

Evadne's glänzender Sprung vom Felsen herab in den Scheiterhaufen ihres Gatten Kapaneus ist zu episodisch und unvorbereitet, um mehr zu seyn, als ein Schlag in's Wasser.

Die Herakleiden bilden zu den Schutzflehenden insofern einen Gegensatz, als das Drama gegen Argos gerichtet ist. In Folge des freiwilligen Opfertodes der Makaria, Tochter des Herakles, finden dessen Kinder, die Herakliden, unter Führung der Alkmene, ihrer greisen Ahnin, des Herakles' Mutter, und seines Schildträgers, ihres Oheims, Jolaos, einen Zufluchtsort in Athen beim König Demophon, gegen die Verfolgungen des Eurystheus, Königs von Argos und Mykene, der die Herakliden aus allen hellenischen Landen hatte vertreiben lassen. Eurystheus erscheint vor Athen mit Heeresmacht, um sich der Herakliden zu bemächtigen. König Demophon erklärt sich rathentblösst „bei diesen Göttersprüchen", welche die Rettung der Schutzflehenden vom Opfertode eines Mädchens abhängig machen. Da tritt Makaria vor, „bereit zu sterben und als Opfer sich zu weihen."

1) Thukyd. IV. 89. — 2) Graec. trag. pr. 188 f. — 3) Praef. ad Suppl. p. IV.

Eurystheus wird in offener Feldschlacht von Hyllos, Herakles' Sohn, der inzwischen den Seinigen mit Streitmacht zu Hülfe geeilt war, geschlagen, und der Alkmene durch einen Boten zugeführt, die den grausamen Verfolger ihres Sohnes und ihrer Kindeskinder hinrichten lässt. Die Haupthandlung geht im Rücken der Scene vor, für deren dramatische, verwickelungslose Bewegung Botenberichte aufkommen müssen. Der König von Athen, Demophon, verschwindet ganz, nach seiner letzten Beschützerthat, die sich in der Bewilligung von Makaria's Bitte erschöpft: „unter Weiberhänden zu sterben." Trotzdem weht ein Aeschylischer Athem durch das Drama, dem vielleicht auch eine Tragödie desselben Inhalts von Aeschylos vorlag, wenn dessen „Schutzflehende" nicht selbst diese Verlage waren, die den Figuren des Euripides einen heroischen Ton und Schwung mittheilte, den seine Helden in der Regel nicht zu erstreben pflegen. Jolaos, Alkmene und selbst Eurystheus ist davon durchdrungen, der nicht ohne Grösse dem Tod entgegengeht; aber auch nicht ohne in seinem Grabe, einem alten Orakel gemäss, der Stadt Athen eine Sieges-Reliquie zu hinterlassen, insbesondere gegen Argos und die Herakliden, falls sie Athen mit Krieg überzögen, „verrathend das Erbarmen." Das geschah denn auch Ol. 90, 4 = 417, als die Argeier das Bündniss mit Athen brachen und, gemeinschaftlich mit Sparta, Athen bekriegten. Aber schon ein Jahr darauf söhnte sich Argos mit Athen wieder aus. Daher, meint man, sey die Aufführung der Herakliden vor diese Aussöhnung zu setzen.[1] Der Chor wird von Athenischen Bürgern vertreten. Das heroische Wesen, das diese Tragödie auszeichnet, und sie gleichsam mit einem herakleischen Pulsschlag beseelt, erreicht seine Verklärungsweihe in Makaria's Selbstaufopferungs-Entschluss, den sie, aus dem Tempel schreitend, in einer rührend feierlichen Rede verkündet (491 ff.):

So zittre nicht mehr vor dem Feindesspeer Mycens;
Ich selber bin, noch eh' man es gebeut, o Greis,
Bereit zu sterben und als Opfer mich zu weihn.
Was sollt' ich sagen, wenn ein Land uns würdigte,
Für uns sich zu beladen mit Gefahr und Noth,
Wir aber, die den Andern solche Qual gebracht,
Wo wir sie retten könnten, feig' dem Tod' entflöhn? —

1) Boeckh. a. a. O. p. 190.

Nicht also! — Nein, es wäre selbst des Hohnes werth,
Wenn wir mit Klag' umlagerten der Götter Sitz,
Und — jenes Vaters Kinder, dem wir einst entsprosst—
Als feig' uns zeigten! — Wo geziemt für Edle das? —
Viel schöner wär's ja, wenn - was nimmer mag geschehn —
Die Stadt — erobert — in die Hand des Feindes fiel,
Und ich dann, die dem hehrsten Vater ich entstammt,
Nach vielem Elend doch den Hades müsst' erschaun!
Und müsst' ich — fortgejagt von hier zu irrer Flucht —
Vor Scham denn nicht erröthen, wenn mir Einer sagt:
„Was kommt ihr her mit Zweigen, die um Hülfe flehn.
„Ihr, die so lebensgierig? — Weicht zum Land' hinaus!
„Dem Feigling werden nimmer wir Erretter seyn."
Nein, nimmer, wahrlich! wenn hier die gestorben sind,
Und ich mich rette, hab' ich Hoffnung noch auf Glück;
Obwohl schon Mancher seine Freunde so verrieth!
Wer ist es denn, der mich Verlassne zum Gemahl,
Der mich zur Mutter seiner Kinder sich erwählt? —
Drum ist der Tod mir besser, als durch solch ein Loos
Beschimpft mich sehn. — Für Andre ziemt es sich vielleicht
Weit ehr, die nicht von solchem Adel sind als ich.
Führt mich hinweg, wo dieser Leib hier sterben soll,
Bekränzt mich, weiht zum Tode mich, wenn's Euch gefällt,
Doch stürzt die Feinde! Denn dies Leben steht bereit,
Freiwillig, nicht gezwungen, und ich künd' es laut:
Ich sterbe für die Brüder und mich selbst dahin!
Denn dass ich nicht am Leben hänge, schafft mir ja
Den schönsten Vortheil: rühmlich in den Tod zu gehn!

Ebenso herzergreifend-hehr ist der Abschied, den sie von den Ihrigen nimmt (564 ff.):

Makaria (zu Jolaos)

Leb' wohl, o Greis, leb' wohl mir! — und erziehe mir
Zu deinem Sinn die Kinder, weis' in Jeglichem,
Wie du bist — nimmer besser, — denn sie genügen so.
Erhalt' dich ihnen, suche nicht zu schnell den Tod;
Dir sind wir Kinder; deine Hand erzog uns auf.
Du siehst auch mich ja, wie ich all mein bräutlich Glück
Hinopfernd für die Brüder, mir den Tod erwählt.
(zu den Kindern.)
Und Ihr, jetzt Eurer Schwestern einziges Geleit,
Seyd mir gesegnet, und es werd' euch all das Glück,
Zu dessen Wahrung meine Brust der Stahl durchbohrt.
Und dieser Greis hier, und die Greisin im Gemach

Alkmene, meines Vaters Mutter, ehrt mir hoch,
Und dort den Gastfreund; und wenn Lösung von der Qual,
Und Wiederkehr zur Heimath Euch ein Gott erfand,
Gedenkt dann, dass der Retterin ein Grab gebührt!
Auf's schönste, traun! gebührt's ihr; nichts versäumt' ich ja,
Um Euch zu retten, nein, ich starb für mein Geschlecht.
Statt Mutterfreuden soll mir das mein Kleinod seyn,
Statt Jugendglückes, was das Grab vielleicht noch beut.
Doch wahrlich! mög' es nichts seyn! — Denn umfangen uns
Auch dort die Sorgen, wenn der Tod uns hingerafft,
Dann weiss ich Zuflucht nirgend mehr! — Denn Sterben übt
Die stärkste Heilkraft gegen Leid, nach Aller Wort!

Jon. Auch dieses Drama hat die Ruhmeserhöhung Athens und dessen Ursprungsfeier zur Tendenz. Der Knabe, Jon, wird am Schlusse von der Göttin Athene selbst als Sohn des Apollo und der Kreusa, Tochter des Erechtheus, Königs von Athen, legitimirt und zum Thronerben erklärt. Kreusa hatte den Knaben, bei der Geburt, ausgesetzt, Apollo liess ihn von Hermes nach Delphi bringen. Hier wird der Knabe von der Priesterin für des Gottes Dienst, zu dessen Schatzhüter und Schaffner, erzogen. Der Jüngling war eben mit Reinigung des Tempels beschäftigt, als die kinderlose Kreusa mit ihrem Gatten Xuthos, einem in Athen eingewanderten Achaier, dessen Nachfolge in der Herrschaft das Athenische Volk ungern sah, im heiligen Bezirke erschienen war, um vom Delphischen Gott Segnung ihrer unfruchtbaren Ehe zu erflehen. Die spannende Verwickelung liegt darin, dass Xuthos zunächst vom Orakel die Weisung erhält: den Ersten, dem er draussen begegnen würde, als seinen Sohn nach Hause mit zu nehmen. Xuthos erinnert sich eines heimlichen Umgangs mit einem Delphischen Mädchen, und da der junge Tempeldiener dieser Erste ist, der ihm draussen begegnet, begrüsst er ihn als seinen Sohn mit überströmender Vaterfreude. Kreusa aber, als sie den Vorfall vernommen, erglüht vor eifersüchtiger Missgunst gegen den Gatten und den Stiefsohn, den Sprössling seiner geheimen Liebe, wie sie wähnt. Ein greiser Sklave, ihr Begleiter, beredet sie, den verhassten Jüngling aus dem Wege zu räumen. Begierig geht sie darauf ein, und lässt den Gifttropfen, den sie in ihrem Armbande vom Blute der Gorgo bewahrt, beim Festmahle, das Xuthos dem wieder geschenkten Sohne zu Ehren, veranstaltet, von dem greisen Sklaven in den Trinkbecher schütten.

Durch Zufall kostet eine Taube von dem vergifteten Wein; ihr augenblicklicher Tod zwingt den festgehaltenen Greis zum Geständniss. In Zornes-Wuth sucht der Jüngling, das entblösste Schwert in der Hand, die Meuchelmörderin auf. Kreusa flüchtet zum Altar. In diesem Augenblick tritt die Pythia vor, übergiebt dem Jüngling das Kästchen, worin er ausgesetzt ward, mit den darin befindlichen Hüllen und Kinderkleidcben. Er empfängt es mit der Weisung, seine Mutter aufzusucben. Kreusa erkennt das Kästchen, die Linnen und Gewande. Sie verkündet nun das Geheimniss seiner Geburt, das die herbeischwebende Pallas bestätigt. Diese weissagt dem Jon seinen künftigen Ruhm und sein Herrschergeschlecht, mit der Mahnung an Kreusa, vor ihrem Gatten diese Enthüllungen geheim zu balten, und ihm zu verschweigen, dass Jon ihr Kind ist.

Von allen Fabeln des Euripides ist diese unstreitig die am meisten fesselnde und spannende, aber desshalb auch den Verwickelungen der Menander-Komödie, ja des modernen Drama's und Lustspiels verwandter, als dem Geiste der antiken Tragödie. Aus den Fragmenten von Sopbokles' Kreusa [1]) lässt sicb über seine Behandlung dieses Stoffes kein sicheres Urtheil fällen. [2]) Auch fehlt es an jeder Nachricht, welcher von beiden Dichtern sein Drama zuerst auf die Bühne brachte. Nur so viel weiss man, dass beide in den Hauptzügen der Handlung übereinstimmten, da auch Sophokles den Sohn der Kreusa von Apollon abstammen und im Delphiscben Heiligthum erziehen liess, wo Kreusa und Xuthos mit ihm zusammentreffen. Auch bestand der Cbor in Sophokles' Kreusa, wie in Euripides' Jon, aus Dienerinnen, die Kreusa nach Delphi begleitet batten. Anhaltspunkte für die Zeit der Aufführung des Jon bietet die in demselben befindliche Erinnerung an Rhion [3]), an welchem Vorgebirge die Athener einen entscheidenden Sieg über die Spartaner erfochten hatten. [4]) Das Ereigniss fand Ol. 87, 4 = 429 statt. Der Jon muss demnach bald nachher aufgeführt worden seyn, vielleicht als tetralogisches Drama zum Hippolytos. [5]) Für diese Vermuthung spricht auch der Umstand, dass die Athener, nacb dem genannten Treffen bei Rhion, von der Beute eine pracht-

1) Fr. 320—29. — 2) Stob. Serm. 38. 26. Becker 391. — 3) V. 1529. Boeckh a. a. O. 191. — 4) Thukyd. II, 84. Diod. XII, 48. — 5) Bode S. 499.

volle Säulenhalle in Delphi bauen und ausschmücken liessen, und unter andern Geschenken auch Teppiche weihen mochten, in welche die Siegesereignisse gestickt waren.[1] Im Jon lässt Euripides auch wirklich in der Delphischen Säulenhalle, wo das Stück spielt, die Mitglieder des Chors die Bildergewebe bewundern, worin die Thaten der Athenä verherrlicht erscheinen.

Eigenthümlich, neu und ungemein anziehend ist der Charakter des jugendlichen Jon, „des jüngsten Protagonisten" der attischen Tragödie. Das wunderschöne Morgenlied, womit er die Scene eröffnet, die Sonnenaufgangsstimmung, die Heiligkeit des Ortes, die priesterliche Jünglingsunschuld und Weihe, die sein Gesang und sein Tempelwalten athmet, das Alles verleiht der Exposition einen Reiz gottesdienstlicher Anmuth und frommen Seelenfriedens, dessen liebliche Innigkeit und lichte Klarheit in Ton und Stimmung an Chorknaben von Giotto oder doch von Guido erinnern könnte. In Racine's Joab (Athalie) ist dieser Ton am glücklichsten getroffen und nachgeahmt. Nach solchen Meistern hätte A. W. Schlegel seine müssige Umarbeitung des Jon, im Style von Goethe's Iphigenie, sich ersparen können. Die Weimarer Studenten schienen bei der ersten Aufführung von Schlegel's Jon im Weimarer Theater diese Ansicht lebhaft zu vertreten. Denn bei dieser Gelegenheit war es, wo der alte Goethe, der sich mit der Scenirung des Stückes besondere Mühe gegeben, in seiner Loge sich erhob und dem Parterre zurief: „Hier wird nicht gepocht!"

Unter andern Vorzügen darf sich der Jon des Euripides einer reinen Durchführung des Themas und durchgängig gewahrter Einheit und Stetigkeit der Handlung rühmen. Die Scene, wo Kreusa sich vor dem sie verfolgenden und mit Ermordung bedrohenden Jon auf den Altar flüchtet, und, als sie das Kästchen erschaut, sich von ihrem Schutzort losreisst mit dem Ausruf (1375 ff.):

Nun eil' ich vom Altar, droht mir auch der Tod! —

Jon sie ergreifen lässt, und sie, ihn umklammernd, ruft:

Wollt ihr mich würgen? doch an dir, Sohn, halt ich mich —

Diese ganze Wiedererkennungsscene eröffnet Theaterwirkungen

[1] Paus. X, 11, 6.

von völlig neuer, der griechischen Bühne fremdartiger Gewalt. Mit dieser Scene schlägt in's Publicum der erste Funken jener Explosions-Effecte, die der moderne Wirkungs-Enthusiasmus „Furore“ nennt, die aber auch die grosse Tragik, die Tragik des Aeschylos, Sophokles und Shakspeare's vernichten, deren Erschütterungen, freudige wie schmerzvolle, innere Andachtsschauer sind, wie des Volkes am Sinai, bei Verkündung des Gesetzes unter den feierlichen Schrecken von Blitz und Donner. Die Rührungen, Thränen, die Entzückungen selbst dieser grossen Tragik erfüllen das Gemüth mit der stillen Seligkeit erhabener Schönheitswonne, wie Sonnenaufgangsgebet. Nicht im Sturm, sondern in gelindem Wehen offenbart sich der Geist Gottes; nicht im Beifallssturme, in dem stillen innern Entzücken, in der tiefen Gemüthserbauung, in den lautlosen Schreckens- und Wonneschauern, offenbart sich der Geist der ächten Tragik und Bühnenwirkung, die stumm und sprachlos, wie der tiefste Schmerz und die höchste Lust.

An Euripideischen Wunderlichkeiten fehlt es indessen auch dem Jon nicht. Wie befremdlich z. B., wenn der fromme, jugendliche Apollpriester seinen Gott mit dem Strafverweise das Gewissen schärft (431 ff.):

Aber dich, Apoll,
Tadl' ich, der Jungfrau'n Lieb' erzeigt, und dann verräth.
Der Kinder aber, die geheim er zeugte, nicht
Mehr denkt, als wären sie nicht. Ist dir Gewalt verliehn,
So ohne Tugend! Wird doch unter Sterblichen,
Wer böser Art ist, von den Himmlischen gestraft.
Ihr gabt Gesetz uns, wie geziemt es also euch,
Selbst auch gesetzlos, zu theilen unsre Schuld? . . .

Das muss sich Apollon von seinem eigenen Sohn und Tempelzögling sagen lassen! Den Mischstyl von psychologisch-mythologischer Motivirung der Katastrophen hat Euripides von Sophokles adoptirt, aber mit dem wesentlichen Unterschiede: dass Sophokles sich desselben zur Verherrlichung der Gottheit bediente; zur Erweckung von Scheu und Ehrfurcht vor den Nationalgöttern; zur Stärkung und Befestigung der Staats- und Volksreligion. Wogegen Euripides diese Gottheiten in einem zweideutigen Lichte von Parodie und Skepsis mitten in seine psychologische Motivirung hereinstellt und sie dem „Hass und der Verachtung“ preis-

giebt. Zu den Wunderlichkeiten gehört ferner auch der umständliche Bericht, den der Sklave, welcher den Vergiftungsversuch meldet, bei dieser Gelegenheit vom Festmahle, von der Ausschmückung des Zeltes, vom Verröcheln der Taube und dem Zappeln ihrer röthlichen Füsse abstattet, im Entscheidungspunkte der Peripetie, im Momente der höchsten Erwartung. Eigenthümlich diesem Stücke sind noch die Aparte's, wovon hier zum erstenmal ein so häufiger Gebrauch gemacht wird. Kreusa spricht wiederholt bei Seite, einmal acht Verse, dass Jon sich sogar darüber wundert (424f.):

> Wie räthselhafte Worte stets die Pilgerin
> Verborgen murmelt!

Selbst der Chor hat Aparte's (753. 755): „Was flüstert und bedenkt ihr?" fragt Kreusa. In der Erkennungsscene nimmt Jon die Mutter bei Seite und spricht dort leise mit ihr, die Gewissensfrage an sie richtend: ob denn wirklich Apollo sein Erzeuger? Die Mutter natürlich schwört bei Allem, wobei sich in solcher Lage schwören lässt. Jon aber kratzt sich hinter's Ohr und meint (1522):

> So leicht werd' ich, o Mutter, nicht beruhiget.

Da kommt ihr die Göttin Pallas aus der Maschine wie gerufen: die zweite übrigens, die, nach der Pythia, durch Aufschlussertheilung zur Knotenentwirrung beiträgt mit hülfreichem Finger aus der Maschine.

Zum rasenden Herakles, den wir oben schon gewürdigt, fügen wir eine die Aufführung desselben betreffende Vermuthung, die sich auf eine Versstelle in diesem Drama glaubt stützen zu können. V. 698ff. am Ende des zweiten Stasimon, wo der Chor Delischer Jungfrauen erwähnt, welche, um den Altar des Apollo tanzend, den Sühnpäan sangen, wollte man eine Anspielung auf die heilige Gesandtschaft nach Delos erkennen, welche die Athener, nach der Pest, zur Sühne Apollo's erneuten, dem sie die Seuche zuschrieben. [1]) Danach wäre der rasende Herakles gleichzeitig mit Sophokles' König Oedipus gedichtet. [2]) — Hekabe, Elektra,

1) Boeckh. Staatsh. d. Ath. II, 250. Corp. Inscr. I, N. 159. — 2) Bergk, Rel. Com. Att. p. 38.

die Phönissen dürfen wir durch unsere gelegentlich darüber angebrachten Bemerkungen für erledigt halten. Ueber die Aufführungszeit lässt sich nichts Bestimmtes feststellen. Muthmasslich entstand die Hekabe Ol. 89. Das Erscheinen des Herolds Talthybios in dem Augenblick, wo Hekabe, nachdem Odysseus ihre Tochter Polyxena zur Opferung davon geführt, am Boden daliegt, verhüllten Hauptes, ist eine der tragisch erschütterndsten Situationen der griechischen Bühne. Der Herold kommt, der greisen Mutter den Opfertod ihrer Tochter meldend. Beim Anblick dieses stummen Verzweiflungsgrames der am Boden verhüllt daliegenden Königin bleibt Talthybios erschüttert stehen, in Betrachtungen über das wechselnde Loos der Menschengeschicke versunken (484 ff.):

O Zeus, was sag' ich! — Ob du wohl auf Menschen blickst?
Oder ist's ein Wahn, der fruchtlos, leer und lügenhaft
Sie erfüllt, zu glauben, dass uns leb' ein Götterstamm,
Und lenkt der Zufall Alles nur bei Sterblichen?
War sie nicht Fürstin schätzereicher Phrygier?
Sie nicht des hochbeglückten Priamos Gemahl?
Und jetzt ist ihre ganze Stadt zerstört vom Speer;
Sie selbst ist Sklavin; alt, verwaist, am Boden hier
Liegt sie — mit Staub besudelnd ihr unselig Haupt.
Weh, weh! — Ein Greis zwar bin ich, dennoch wünscht' ich mir
Zu sterben, eh' noch ein beschimpfend Loos mich trifft,

(geht an die Hekabe heran)

Erheb' dich, Unglücksel'ge! — Richt' empor zu mir
Die welken Glieder und dein längst ergrautes Haupt.

(Hekabe hört nicht, er berührt sie)

Hekabe (halb aufgerichtet)

Lass mich! — Wer bist du, dass du meinem Leib nicht gönnst
Zu ruhn? — Was störst du — wer du seyst — mich Trauernde?

Talthyb. Talthybios bin ich, Diener im Argiverheer,
Von Agamemnon zu dir hergesandt, o Frau.

Hekabe (lebhaft emporfahrend)

O Theurer! Also mich auch schlachten an der Gruft
Will Argos' Heer? Das bringst du? — Wie so lieb du sprichst!
Hinweg denn, lass uns eilen! — Führe mich, o Greis! —

Talthyb. Dein Kind, die Todte, dass du sie begräbst, o Frau,
Erschein' ich, dich zu rufen; und es senden mich
Die Atriden Beide und das Volk der Danaer.

Hekabe. Weh mir, was sagst du? — Also nicht, dass der Tod mich trifft,
Kannst du mich suchen? — nein, um kund zu thun nur Schmerz?
Du starbst, o Tochter! von der Mutter fortgerafft,
Weh, weh! verloren bist du mir! — Ich Arme, ich! —
Und wie habt Ihr erwürgt sie? — Trugt Erbarmen Ihr,
Oder wart Ihr grausam, gleich der Feindin sie, o Greis,
Ermordend? — Rede, wenn du auch nichts Holdes sprichst. —

Das ist Tragikotaton! wirkt aber, merkwürdiger Weise, auszüglich mitgetheilt, ergreifender, als im Stücke selbst, wo die Situation aus dem Trümmerhaufen gleichsam von Jammerscenen, halb verschüttet, hervorragt. Unmittelbar nach des Herolds Meldung von Polyxena's Opfertode wird die Leiche des Polydoros hereingebracht, des Sohnes der Hekabe, den Polymestor, König von Thrakien, der Schätze wegen, erschlagen, welche der aus Troja flüchtige Königssohn beim thrakischen Gastfreund hatte bergen wollen, wovon Polydor's Schatten, als Prolog, die Zuschauer in Kenntniss gesetzt hatte. Hierauf Polymestor's gräuliche Blendung durch Hekabe und die Ermordung seiner Söhne. Schauderthat auf Schauderthat. Unerwogen jenes skeptische Grübeln über Götter- und Zufalls-Walten in den menschlichen Geschicken, das nicht aus Talthybios', sondern aus Euripides', von des Zweifels Gedankenblässe angekränkeltem Innern heraus, sich Luft macht. Schon die Möglichkeit blosser Zufallsfügungen in der Welt fährt wie ein Eishauch über die tragische Wirkung; stellt die tragische Erschütterung in Frage, die aus der Furcht vor einem unentrinnbaren Ahndungsgesetze und aus dem unerschütterlichen Glauben an die Unausbleiblichkeit einer Erfüllung desselben entspringt. Diese tragische Furcht ist der nothwendige, der unerlässlich complementäre Affect zum tragischen Mitleid; und für diese Furcht eben ist Euripides' von skeptischen Schulphilosophemen schwindsüchtige Brust nicht weit, nicht tief und geräumig genug. Die gehäuften Erschütterungen, die Euripides auf der Höhe seiner Peripetien und Katastrophen sich überstürzen lässt, sind auch nur Symptome solchen Gebrestens, wie die keuchenden Athemstösse der Engbrüstigen beim Bergsteigen.

Die Elektra verweist die Philologie, auf Grund der grössern Freiheit des rhythmischen Baues, welcher erst nach Ol. 89 in der Tragödie auftritt, in die 90er Jahre, wohin sie auch

die historische Chronologie, wegen der Missbilligung des Orakelwesens und der Wahrsagerkunst, verlegt, die nach der sikelischen Expedition, wozu der Wahrsager Lampron aufgemuntert, in Verruf gekommen waren. Die Phönissen werden, jedoch ohne bestimmte Zeitangabe, zu den letzten Stücken des Euripides gezählt. Ein Schol. (Ran. 53) erwähnt der Dramen Hypsipyle, Phönissen, Antiope, als kurz vorher (vor Aristoph. Fröschen) aufgeführt. Aus dieser Notiz würde folgen, dass jene drei Stücke entweder mit dem Orestes zugleich (Ol. 93, 1 = 408) in die Schranken traten, oder im Jahre vorher dem Philoktetes des Sophokles unterlagen.

Iphigenia in Tauroi (ἡ ἐν Ταύροις). Von allen vorhandenen Stücken des Euripides scheint uns dieses am verständigsten entwickelt, und das fehlerfreieste in Absicht auf Plan, Bau und Führung. In Bezug auf Kunst- und Seelenmotive dünkt es uns das am sorgfältigsten ausgearbeitete und am feinsten durchdachte seiner Dramen. Es galt, das Hinhalten der Erkennung vor der theatralischen Wahrscheinlichkeit zu rechtfertigen, ohne Verletzung des Gefühls, und ohne die Spannung bis zur Peinlichkeit zu steigern. Dies ist dem Dichter bewundernswürdig durch das Motiv gelungen, dass sich Orestes für Pylades ausgiebt und mit diesem die Rollen tauscht. Das Motiv ist jedoch kein äusserliches, blos zur Schürzung des Knotens erfunden. Abgesehen von der wohlberechneten Erwähnung des Namens „Pylades“ durch den Boten, der die Ankunft jener Fremdlinge meldet, und von Iphigenia's selbstverständlicher Frage, in der ersten Scene, wo diese Fremdlinge vor ihr stehen: Welcher von Beiden Pylades heisse, — abgesehen von dieser wohlberechneten Vorandeutung, fliesst das Motiv des Namensaustausches aus dem Charakter und der Lage des Orestes, dem der Tod, den er, nach Iphigenia's Frage, dem Pylades bestimmt glaubt, als eine willkommene Erlösung erscheinen muss. Zudem rettet sein Opfertod den Pylades, der, als Atreus' Tochtersohn und Verlobter von Elektra, ihm doppelt theuer und verschwistert ist. Auf Pylades' Entgegnung (648 ff.):

> Schmachvoll wenn du erliegest, schau' ich dieses Licht.
> Mit dir entschifft' ich: sterben müsst' ich auch mit dir. . . .

erwiedert ihm Orestes:

— — — — Was du dir schmachvoll und traurig hast genannt,
Trifft mich auch, wenn ich dich Gefährten meines Leids
Umbringe. Mich zwar quält es nicht, durch Götterzorn
So leidend, wie ich leid', auch in den Tod zu gehn:
Doch du bist glücklich, und dein Haus ist rein und nicht
Elend; das mein' ist frevelhaft und segenlos.
Und zeugest du, errettet, Söhn', o Pylades,
Mit meiner Schwester, die ich dir zum Weibe gab:
Schaffst du mir einen Namen, und nicht kinderlos
Erlischt mir je der väterliche Heldenstamm.

Letzteres ist, im antiken Sinn, ein bestimmender Beweggrund, den Wettstreit abzuschliessen, und in dieser Absicht auch vom Dichter mit feinem Kunstgeschick angebracht. Dem entsprechend ist die erste Scene zwischen Iphigenia und dem unerkannten Orestes von ausnehmend folgerechter Haltung. Sie darf ihn nach dem Schicksal ihres Hauses befragen, und er Auskunft ertheilen, ohne den leisesten Verstoss gegen die Wahrscheinlichkeit, und dass keine gegenseitigen Vermuthungen und Ahnungen aufkommen können; um so weniger, als Orestes seine Schwester Iphigenia in Aulis geopfert wähnt. Der motivirende Scharfsinn lässt sich in diesem Drama kein Fädchen entschlüpfen. Es darf für eine Studie dramatischer Wahrscheinlichkeit in Schürzung und Lösung einer Erkennungs-Perpetie gelten, und verdient schon als solches tadellose Schema die Bewunderung des grössten formalen Denkers, des Aristoteles. Die Theilnahme Iphigenia's an dem Geschick der Fremdlinge musste den Orest zur Frage veranlassen (459 ff.):

Warum beklagst du dies und trauerst um das Weh,
Das uns bevorsteht, wer du immer seyst, o Weib?

und nach Iphigenia's Entfernung zur Wiederholung der Frage veranlassen:

Wer ist die Jungfrau? Wie sie nach den troischen
Drangsalen mich befragte des Achaierheeres . . .
— — — — — — — — — — Den unglücklichen
Agamemnon auch beklagte sie, und forschete
Nach seinem Weib und Kindern. . . .

Pylades erklärt es für den Moment vollkommen befriedigend damit, dass Jeder von Troja und dem Geschick der Könige genugsam unterrichtet sey, um solche Fragen zu stellen.

Was Iphigenia anlangt, so ist ihre Seelenstimmung für die in hohem Grade fesselnde Situation mit nicht geringerem psychologisch-dramatischem Feingefühl vorbereitet und stufenweise in Einklang gesetzt mit der Scenenfolge. Den Grundton zu solcher Stimmung giebt ein Traum an, den Iphigenia in der voraufgegangenen Nacht gehabt, und den sie im Prolog erzählt. Sie deutet den Traum auf Orestes' Tod, dem sie nun Todtenopfer bringen wolle mit den Hellenenfrauen, die ihr der Fürst, Thoas, als Tempeldienerinnen zugewiesen, und die den Chor bilden. Sie spricht daher vollkommen im Einklang mit ihrer Gemüthsverfassung, wenn sie, nach der Meldung vom Erscheinen jener zwei hellenischen Jünglinge, die nun vorgeführt werden sollen, sich also vernehmen lässt (325 ff.):

O armes Herz, du warest bis auf diesen Tag
Mild gegen Fremdling' und voll Mitleid immerdar,
Gern eine Thräne weihend dem verwandten Volk,
So oft in meine Hand ein Danaide fiel.
Nun nach dem Traum, der mein Gemüth erbittert hat,
Dass fürder nicht Orestes schaut das Sonnenlicht,
Sollt ihr mich grausam finden, wer auch immer naht.

Sie gedenkt ihrer Opferung zu Aulis und wünscht, dass ein Schiff die Helena nach Tauroi führe, welche sie elend gemacht (337 ff.):

Und Menelaos, dass ich sie nun züchtigte,
Und dieses Aulis rächte, das hellenische,
Wo mich, wie eine Stärke, das Achäervolk
Geschlachtet. Und der Priester war, der mich gezeugt,
Mein Vater. Weh mir! Solches Leids vergess' ich nicht....

Wie feinsinnig ist für den Zuschauer das Motiv angelegt: dass in jener Scene mit Orestes sie diesen, der für sie Pylades heisst, zuerst für den Ueberbringer ihres Briefes in die Heimath bestimmt, wodurch sie den Bruder unbewusst rettet, den Gefährten der Opferung vorbehaltend. Orestes' Erwiederung (580 ff.)

Nein! so gescheh' es. Gieb in seine Hand den Brief;
Er wird ihn sorgsam bringen in's Argiverreich:
Mich aber tödte, wer da will. Die grösste Schmach
Ist das ja, stürzend einen Freund in Fährlichkeit,
Sich selbst zu erretten. . . .

Diese Erwiedernng ist keine Eingebung jener Bühnenfreundschaft

ten mit pflichtschuldiger Selbstaufopferungsbereitschaft. Die kunstreiche Vorbereitung und Anspinnung der Motive bewirkt allein diese Wahrheit der Entschliessungen und, in nothwendiger Folge, eine innige, wirklich pathetische Rührung, wie sie kaum anderwärts bei Euripides so kunstgerecht und gewissenhaft begründet erscheint. Iphigenia's Ausruf (587 ff.):

> O edler Sinn! So wahrhaft bist du hohem Stamm
> Entsprossen, wie du wahrhaft Freund den Freunden bist. . . .

hochgesinnt einstimmend in des Bruders Entschluss, und seinen Tod damit besiegelnd, dieser Ausruf steigert die Rührung zu tragischer Erschütterung und macht ihn zu einem der glänzendsten Züge hochpathetischer Situations-Ironie, für deren Meister und Schöpfer Sophokles gilt. Einen minder rühmenswerthen Zug würde Orest's Bemerkung darbieten, die er der schon berührten Frage an Iphigenia: Warum sie ihn beklage, hinzufügt (461 ff.):

> Nicht weise dünkt mich, wer, wann er sterben soll,
> Durch Starrsinn überwinden will die Todesfurcht,
> Noch, wer bejammert, dass er naht dem Schattenreich,
> Wenn alle Hoffnung schwindet: denn aus Einem Weh
> Bereitet er zwiefaches Leiden; ist ein Thor,
> Und stirbt nicht minder. . . .

Kein so rühmenswerther Zug — wenn nämlich diese Verse, wie wir glauben, auf das Verhalten von Sophokles' Antigone vor und bei ihrem Todesgange, zielen sollen, die allerdings erst dem Tode Trotz bietet, „durch Starrsinn überwinden will die Todesfurcht," und dann in der Scene, wo sie zum Tode geführt wird, „bejammert, dass sie naht dem Schattenreich, wenn alle Hoffnung schwindet."

Nicht also die Wiedererkennung allein in diesem Drama (740 ff.) durfte von Aristoteles als musterwürdig belobt werden; die Kunst überhaupt, mit welcher dieselbe vorbereitet und herbeigeführt ist, verdient das höchste Lob und unbedingte Bewunderung. Ja der grosse Dramaturg würde uns zu noch begründeterem Danke verpflichtet haben, wenn er, zu unserer Belehrung, hinzugefügt hätte, dass jene vortreffliche Anagnorisis und Lösung der Peripetie ohne die kunstreiche Vorbereitung und Motivirung an sich völlig werthlos wäre.

Den Charakter der Iphigenia darf man zu den gehaltensten und edelsten Figuren zählen, nicht blos des Euripides, bei dem wir keine mit ihr vergleichbare Heldin antreffen, sondern zu den wirkungsvoll edelsten der attischen Bühne überhaupt. Sie bewährt diesen grossgezeichneten Seelenadel bis zum Schluss. Selbst die List, zu welcher sie sich, behufs der vom Orakel gebotenen Entführung des Götterbildes, versteht, beeinträchtigt diese Grösse und Seelenschönheit nicht. Im Bedrängniss vor der Flucht sagt sie zu dem Bruder (954 ff.):

> So lass denn mich verderben, von dem Bild getrennt,
> Und denke nur dein selbst und deiner Wiederkehr! . . .

Und auf Orest's Frage (972):

> Vermöchten wir zu tödten dieses Reiches Herrn?

entgegnet sie:

> Graus, dass den Gastfreund morden soll die Fremdlingin!
> Orestes. Doch rettet dies nur dich und mich, so sey's gewagt!
> Iphigenia. Ich kann es nicht. Doch lob' ich deinen tapfern Muth.

Den einzigen Verstoss gegen die Wahrscheinlichkeit könnte man in König Thoas' Verhalten bei der Flucht finden, welcher den vier Seiten langen Bericht des Boten über die Flucht ruhig zu Ende hört, anstatt augenblicklich den Flüchtigen nachzusetzen, oder Befehl zu ihrer Verfolgung zu geben. Gleich consequent wie die Charaktere seiner Person in diesem Drama gehalten sind, bewährt sich aber auch der Charakter des Dichters, in Absicht auf sein Verhältniss zur Mythe und deren Verflechtung mit seinen dramatischen Intentionen. So ausgezeichnet die Iphigenia auf Tauris in dramatischer Beziehung ist, ein so auffälliges Denkmal bleibt sie von dem innern Bruche zwischen Mythe und Euripides' aufgeklärter dramatischer Fabel. Derselbe Dichter, der zu Anfang seiner Iphigenia die merkwürdigen Worte in den Mund legt (361 ff.):

> Doch auch die Göttin tadl' ich, die Arglistige,
> Die zwar den Mann, der Menschenblut vergossen hat,
> Gebärerinnen und wer Leichnam' angerührt,
> Von dem Altar scheucht, als verhasste Sterbliche,
> Selbst aber doch an Menschenopfern sich erfreut.
> Nein! nimmermehr gebar, die Zeus sich anvermählt,
> Leto, solch' eine Frevlerin. . . .

> Diess menschenwürgende Geschlecht, das mich umwohnt,
> Misst aber seines Herzens Schuld den Göttern bei;
> Denn böse wähn' ich keinen der Unsterblichen —

derselbe Dichter lässt, aus der Göttermaschine herab, am Schluss, die Göttin Pallas Athene den Menschenopferdienst in Attika durch Altar und Tempel einsetzen. Sie befiehlt dem Orestes, an den fernsten Grenzen des Kekropischen Gebietes einen Tempel für das aus Tauris entführte Artemisbild zu erbauen (1400 ff.):

> Gegrüsset wird hinfort
> In Hymnen „Göttin Tauriens", der Leto Kind;
> Und diesen Brauch gebeut du, dass fortan das Volk,
> Bei deiner Rettung Feier, eines Mannes Hals
> Dem Stahle beug', und seines Blutes am Altar
> Versprütz', und Ehre gebe den Unsterblichen. . . .

Von Euripides' Iphigenia in Tauris sagt A. W. Schlegel [1]), sie sey „fast durchgehends mittelmässig in der Darstellung sowohl der Charaktere als der Leidenschaften. Die Wiedererkennung der Geschwister, nach solchen Vorfällen und Thaten und unter solchen Umständen, erregt demnach nur eine flüchtige Rührung." Mit der Herabsetzung der Euripideischen Iphigenia wollte der elegante Salonkritiker nur seine tiefe Verbeugung vor Goethe's Iphigenia ausführen, an welcher er, in der Besprechung derselben, die harmonisch im Innern vollzogene Lösung bewundernd hervorhebt. Als Gedicht wunderwürdig und eine der köstlichsten Blüthen Goethe'scher Poesie, hält doch seine Iphigenia, nach dramatischer Schätzung, mit der des Euripides den Vergleich nicht aus. Goethe's Iphigenia ist eine eklektische, aus französischen, griechischen und deutschen Elementen innig und harmonisch verwebte Dichtung, aber kein eigentliches Drama, was sie schon vermöge jener Mischung nicht seyn kann, und ist am wenigsten ein Theaterstück, da ein solches nicht blos geistige, sondern für Auge und Phantasie berechnete Wirkungen hervorbringen muss. König Thoas' Liebesbeziehung zu Goethe's Diana-Priesterin, im edelsten Styl gedacht, ist gleichwohl doch von einem Anhauch Racine'scher Hofliebesromantik und Königs-Galanterien getrübt. Von griechisch-plastischer Idealität kann bei einer so durchaus deut-

1) I. S. 255.

schen Seelen- und Gefühlsschönheit, wie sie Goethe's Iphigenia athmet, nicht im Ernste die Rede seyn. Ein solcher Inhalt kann sich immer nur in den fein und glücklich abstrahirten Styllinien einer angebildeten Kunstschulform bewegen. Goethe's Iphigenia bleibt, in formeller Hinsicht, immer nur eine Idealstudie nach griechischen Vorbildern, mit dramatischen Motiven, die keineswegs in jene gerühmte Harmonie so rein aufgehen, als es dieser Styl gerade bedingt. Menschenopfer und zartsinnigste Geistesbildung ist ein unausgleichbarer Widerspruch. Der Sieg eines Frauengemüths durch den idealen Reiz christlich-romantischen Zartsinns, durch die blosse Macht des seelisch Schönen, über den Barbarenherrscher eines von Menschenblut triefenden Gebietes beruht auf einer Voraussetzung, die culturgeschichtlich undenkbar, mithin auch poetisch haltlos erscheint. Ueber solche Unverträglichkeiten durfte sich die abstracte französisch-classische Hoftragik hinaussetzen. Die deutsche Anschauung steht damit im Widerspruch. Endlich ist und bleibt Euripides' Iphigenia ein Nationaldrama, trotz der merklichen Verfallsspuren und sichtbaren Flecken begonnener Abwelkung, in Bezug auf das ethisch-Göttliche, den Lebenskern aller Tragik, ja aller Poesie. Euripides' Iphigenia bleibt immer noch, trotz der Anbrüchigkeit des Kerns, ein Nationaldrama, im lebendigen Zusammenhange mit dem Volkswesen und tief verflochten mit den geschichtlichen Entwickelungen und Staatseinrichtungen des Vaterlandes, wohin u. a. auch die Erinnerung an die durch Orestes' Sühneflucht nach Athen veranlasste Einsetzung des Areopags und Kannenfestes der „Choen" zielt (890 ff.). Von diesem Gesichtspunkte betrachtet, kann Goethe's Iphigenia, selbst in den Augen ihrer unbedingten Lobpreiser und Bewunderer, nur als schöngeistiges Experiment eines genievollen Dichters und Idealstylisten, nur als künstliches Product einer hohen, zur reinsten Schulstylform gereiften Kunstbildung gelten. Das Ewige jener hellenischen Kunstplastik vermag nur in Einer Ausdrucksform lebensfrisch für alle Zeiten und unverwelklich fortzuwirken, in einer Ausdrucksform, welche eben den allgemeinen Lebensgehalt, als Gefühl und Empfindung ausspricht. Auch kennen wir nur Einen deutschen Dichter, der die Iphigenia des Euripides verdunkelt hat, der eine Taurische Iphigenia geschaffen, die uns für eine von Sophokles vollkommen schadlos

hält; ja deren für alle Zeiten gleich mächtige und, wie die Grundgefühle des menschlichen Herzens selber, unwandelbare und unsterbliche Wirkung keine griechische Iphigenia, auch keine von Sophokles, jemals hätte erreichen und für alle Zukunft fortüben können. Dieser deutsche Dichter ist ein Tondichter; ist ein Phidias-Sophokles für alle Ewigkeit, in der Gestaltungssphäre des reinen Gefühlsausdrucks, der unmittelbaren Seelensprache, in der Plastik der Tonkunst: ist der grosse Christoph Ritter von Gluck.

Erwähnen wir noch das Urtheil des Verfassers der „Ariadne" über Euripides' Iphigenia auf Tauris? Er hat das von Schlegel hundertfach überschlegelt. Die Eine Bemerkung, in Betreff jenes feinen, von uns bezeichneten Zuges im Prolog, der Iphigenia's Nichterkennung des Orestes motiviren hilft, genügt vollkommen, um die kritische Befähigung des Verfassers der Ariadne und den Ton seiner weitbauschigen Lucubrationen über die drei grössten griechischen Tragiker zu würdigen. Von jenem Traummotiv im Prolog zur Iphigenia auf Tauris heisst es in der Ariadne S. 329: „Dies ist so plump, so äusserlich, so frostig und unpoetisch, dass nichts darüber geht." Nichts darüber geht — mit Ausnahme dieses Urtheils, das die ganze Euripides-Kritik dort in nuce enthält; die ganze Euripides-Wäsche, erst splitterrichterlich zerfasert und aufgedröselt, dann zum Ariadne-Knäul aufgewickelt; ein Urtheil, dass der Minotaurus selbst die hedenklichste Miene dabei zieht, und sein gewichtiges Haupt über dasjenige schüttelt, dem ein solches Urtheil entsprang.

Die Entstehungszeit der Euripideischen Iphigenia in Tauroi lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Die grössere Freiheit in der metrischen Form bewog Zirndorfer [1]) Ol. 91. als Aufführungsjahr anzunehmen. Boeckh [2]) setzt sie nach der Iphigenia in Aulis, „weil die Mythenfolge dies verlange." Dagegen bemerkt Bode [3]) mit Recht, dass Euripides auch die Phönissen später als die Hiketiden und Sophokles die Antigone früher als den Oedipus gedichtet.

I p h i g e n i a i n A u l i s wurde mit A l k m ä o n und den B a k c h e n, nach Euripides' Tode, von seinem Sohn, dem j. Euripi-

1) Chron. fab. Eurip. p. 78. — 2) Gr. trag. pr. 223. — 3) S. 519. Not. 3.

des, auf die Bühne gebracht.[1]) Boeckh erklärt diese Iphigenia für ein Werk des jüngern Euripides[2]) und für eine Umarbeitung einer ersten Ausgabe, veranlasst durch Aristophanes' Parodie, da jener in den Fröschen verspottete Gesang auf die Alkyone (v. 1306—1309) in der vorhandenen Iphigenia in Aulis sich nicht findet. Aelian[3]) führt aus Euripides' Iphigenia in Aulis eine Stelle an, die ebenfalls in der vorhandenen Iphigenia nicht vorkommt. In dieser Stelle theilt Artemis dem Agamemnon ihre Absicht mit, statt seiner Tochter eine Hindin als Opfer unterzuschieben. Man vermuthet, Aelian's Citat sey dem verlorenen Prolog, oder, wie Hermann will, dem verschwundenen Epilog entnommen. Hermann schreibt das Drama dem alten Euripides zu, bis auf den angeflickten Schluss, der von einer spätern unberufenen Hand herrühre, als Lückenbüsser für den verloren gegangenen ursprünglichen Schluss.[4]) Hartung will von einer zweiten Ausgabe des Sohns nichts hören[5]), und vertritt selbst Sohnes Stelle beim alten Euripides; auf's eifrigste beflissen, durch Umstellung einzelner Theile, durch Ausscheidung von Interpolationen, Zusätzen und ähnlichen Kunstgriffen die Aulidische Iphigenia in ihrer ursprünglichen Gestalt als Originalschöpfung des alten Euripides wieder herzustellen. Als ob, wenn die ganze Iphigenia unächt wäre, als ob die tüchtigste Amme ein untergeschobenes Kind durch Aus- und Umwickeln, Waschen und Reinigen zu einem ächten säubern könnte. Ist sie denn aber unächt, unsere Iphigenia? Ein untergeschobenes Kind? dem Euripides untergeschoben? Ein Wechselbalg? Beides! ruft unser unvergleichlicher Verfasser der Ariadne; beides; ächt und zugleich untergeschoben ist sie, die bis auf ihn herab für Euripideisch gehaltene Iphigenia in Aulis. So ächt Sophokleisch, dass er sie dem Tragiker Chäremon unterschiebt, dem Einzigsten, nächst Sophokles, der ein so durch und durch Sophokleisches Meisterstück habe dichten können, das — darauf setzt er seinen Kopf — Alles von Sophokles, und keine Ader von Euripides hat. Wie so denn aber nicht? charmante Ariadne! „Weil Euripides weder Fleiss, noch Geschick, noch Tiefe besass,

1) Schol. Aristoph. Ran. 67. — 2) A. a. O. 225 ff. — 3) Hist. Anim. VII, 39. — 4) Praef. ad Iph. Aul. p. XXVIII. — 5) De Iphig. in Aul. interpol. disp. etc. 1837.

um ein Stück durch und durch nach psychologischen Triebfedern und organischer Natürlichkeit der Motive sowohl im Einzelnen als auch in ihrem Zusammenhange zu componiren" (S. 526). Dahingegen Chäremon — Chäremon? — ja so, Chäremon, der Dichter des „Kentauros", und durch diesen dem Minotaurus allenfalls, folglich auch der Ariadne verwandt, wie aber dem Sophokles? Chäremon, der als Dichter ein Bastardgeschöpf ist, wie sein Gedicht, der Kentauros, da dieser bekanntlich aus einem Mischmasch von Versarten bestand [1]; eine Zwittermissgeburt von Tragödie und Rhapsodie. Dergleichen giebt es freilich auch in der classischen Kunstkritik: Kentauren von Halbliteraten, mit dem fahlen Pferde, worauf der Halbphilologe betroffen wird, zum Doppelgeschöpfe verwachsen. Kentauren-Missgeburten sogar, bei welchen nämlich der Pferdeleib oben, die menschliche Hälfte hinten sitzt, am liebsten auf einem untergeschobenen Professorstuhl. Was in aller Welt hat aber der Dichter des Kentauros mit der Sophokleischen Tragödie, und was Chäremon mit der Iphigenia in Aulis gemein? — „Diese zwei Verse!" ruft Ariadne siegfrohlockend: Vers 553 und 554 in der vorhandenen Iphigenia, und die der glaubwürdigste aller alten Brockensammler, Athenäos (XV, 562 E), unter Chäremon's Namen anführt! — das hat mein Chäremon, der, wenn er nicht Chäremon hiesse, mir Sophokles heissen müsste — das hat er mit unserer Iphigenia in Aulis gemein! So jauchzt Ariadne, die zwei Verse als Trophäe schwingend; die glorreichsten Exuvien, die in der Euripides-Literatur erbeutet worden. Ein Fund von der grössten Tragweite, ein Fund der höhern Kritik, ein Fund — den Brunck gethan, der das Citat bei Athenäos zuerst bemerkt, wie Ariadne selbst erzählt; der aber den Fund nicht Aufhebens werth hielt; die Stelle bei Athenäos für verdorben erklärte, oder einem lapsus memoriae von Seiten des Athenäos zuschrieb. Ein anderer Gelehrter, Schweighäuser, meint, Chäremon habe die Verse dem Euripides entlehnen können. Boeckh: der jüngere Euripides hätte sie aus Chäremon abgeschrieben. Niemandem fällt es ein, aus dem Umstande, weil zwei Verse, die ein alter Notizensammler dem Chäremon zuschreibt, auch in einer Tragödie sich finden, welche nach allen Ueberlieferungen, allen

1) Arist. Poet. I, 12. XXIV, 11. Athen. XIII, 608 E. XV, 676 E.

Kriterien der Dramaturgie und Philologie, allen Autoritäten, für eine Euripideische gegolten hat, gilt und gelten wird, die Folgerung zu ziehen, dass diese Tragödie von A bis Z ein Werk des Chäremon seyn müsse. Vielmehr ist die umgekehrte Folgerung die richtige und vernünftige: dass auch jene zwei Verse, nur in Folge einer Verwechselung, von Athenäos dem Chäremon beigelegt werden konnten, einem Dichter dritten, vierten Ranges, dessen geringen Werth als Tragiker C. J. Hoffmann [1]) und Meineke [2]) nachdrücklich betonen, und aus dessen für die Iphigenia in Aulis von unserer Ariadne in Anspruch genommener Verfasserschaft Jahn [3]) eine Pfefferdüte dreht: ad piper et quidquid chartis amicitur ineptis. Und nun gar aus jenen leidigen zwei Versen poetisch-dramatische Trefflichkeiten von der überschwenglichsten Art stromweise zapfen, und auf die Scenen unserer Aulidischen Iphigenia, wie auf Flaschen, füllen, und bei diesem dramatischen Küpergeschäft sich in einen Chäremon-Enthusiasmus hineinnebeln, der ein Steckenpferd als Pegasus tummelt, den Euripides für einen Wechselbalg und den Chäremon für einen Sophokles ansieht! — Wahrlich man müsste glauben: die kritische Ariadne hätte sich, wie die kretische, in ihrer Verlassenheit — von allem kritischen Geist und Urtheil verlassen — mit Gott Bakchos getröstet, wäre dieser Gott kein zu geistreicher Gott, um eine Ariadne zu trösten, die von seiner Kunst solche Begriffe hat.

In dem gegenwärtigen Zustande muss, trotz aller Emendationen namhafter Philologen, der dramatische Kunstwerth der Aulidischen Iphigenia mindestens zweifelhaft bleiben, unbeschadet der Bühnenwirkung, die dem Drama auch in dieser buntscheckigen Gestalt nicht abzusprechen ist. Das letzte Drittel ist des Euripides unanzweifelbar unwürdig. Das könnte Chäremon hinzugedichtet haben. In der zerfahrenen, schlaffen Haltung vieler Scenen ist kaum eine verwischte Spur von Euripides' Manier, ja kaum eine Spur von seinen Fehlern zu gewahren. Neben Iphigenia scheinen Homer's Helden zu ihren Schatten in dessen Nekyia verblasst und verkümmert, ohne deren trauervolles, herz-

1) In Jahn's neuen Jahrb. d. Philol. 1830. T. V. p. 366. — 2) Hist. crit. com. gr. p. 517ff. — 3) A. a. O. 1835. T. XIV, p. 161.

durchdringendes Geisterwesen. Jenes berühmte, vielleicht aus dieser Tragödie entlehnte Motiv in Timanthes' Gemälde, das die Opferung der Iphigenia darstellte, worauf ihr Vater, Agamemnon das Gesicht, um seinen namenlosen Schmerz zu verhüllen, in seinen Mantel verbirgt — dieses Motiv scheint sich in unserer Iphigenia schon im voraus über die ganze Vaterfigur des Agamemnon zu erstrecken; so wenig bekommt man von dessen Heldenfigur zu schauen. Schiller, in den vortrefflichen Bemerkungen zu seiner Uebersetzung der Aulidischen Iphigenia, tadelt die Charakter-Wandelung und den gänzlichen Mangel an dramatischer Folgerichtigkeit und Haltung in diesem Agamemnon. Entweder seine Versicherung, bemerkt Schiller, die Tochter zu retten, sey thöricht, oder seine nachfolgende Ergebung unverzeihlich; inconsequent bleibe sein Betragen in jedem Falle. Ueber dieses vollkommen richtige Urtheil Schiller's ereifert sich der Verfasser der „Winde", der Ariadne, und anderer ähnlicher, von dem Titel jener Erstlings-Komödie aufgeblähter Schläuche. „Wie sehr trifft dieser Scharfsinn fehl!" — Schiller's nämlich — nimmt der Dichter der „Winde" die Backen voll, und prustet seinen Aerger, ob solcher respectlosen Verkleinerung des Agamemnon in Chäremon's Sophokleischer Meister-Tragödie, gegen den grössten deutschen Tragiker aus, der zugleich Begründer einer neuen Kunstkritik war, und dessen kleiner Zehennagel von diesen Sachen mehr verstand, als unser auf allen Gebieten der Poesie und Kritik herumflunkernder Dilettant, vom Wirbel bis zur grossen Zehe, und wenn er das Körpermaass seines „Antäus" hätte, der vom mythologischen Erdriesen nur die Lage auf platter Erde beibehielt, in welcher der seinige beständig verharrt. Einige Backen voll bläst er, Ariad. S. 501, von sich, ganz erbost über Schiller, und faselt zwischendurch das aberwitzigste Zeug. „Das ja ist", trumpft er Schiller'n auf, „das ja ist bei aller poetischen Darstellung nur die wahre Kunst, eine gewisse Befangenheit der Personen illusorisch durchzuführen." Die beste Anweisung zu einer Tragödie mit dämelnden Helden, die aus dem illusorischen Dusel gar nicht erwachen und, ewig verblüfft, tragische Maulaffen feilbieten. Dampf und Schwindeldunst von Tieck-Solger's tragischer Ironie, die in so manchem Hohlkopf sich verfangen, und darin als verhaltener Gehirnwind rumort: „Dieser absichtliche Wi-

derspruch (im Agamemnon) ist nur Element einer tiefen darstellenden Poesie", wie sie z. B. in der Komödie, „Die Winde" weht, die der zum Antäus aufgeblasene Pygmäe gegen die Hegel'sche Philosophie losgelassen, von der er gerade so viel versteht, wie von der classischen Tragödie und Philologie.

Der Lichtpunkt in der Aulidischen Iphigenia bleibt die Opferheldin selbst. Iphigenia allein athmet Euripides' schmelzendes, empfindsam liebliches Pathos. Selbst ihr plötzliches Umschlagen von angstvollem Schaudern vor der Opferung in todesfreudige Entschlossenheit, für die allgemeine Sache zu sterben, was Aristoteles als Inconsequenz in der Charakterzeichnung tadelt [1]), scheint uns ein Kennzeichen von Euripides' Manier, der sich kein Gewissen daraus macht, ein Kunstbedenken der Theaterwirkung zu opfern. Wie herzbeweglich rührend fleht Iphigenia; mit welchen kindisch holden Jammerzähren und liebkosenden Todesängsten bittet sie um ihr Leben zu des Vaters Füssen! (204 ff.):

O Vater, hätt' ich Orpheus' Red' in meiner Macht,
Mir Felsen nachzulocken durch des Liedes Kraft,
Und, wen ich wollte, zu erweichen durch mein Wort,
Dann wählt' ich dies mir! — Jetzt jedoch . . . ! was ich versteh',
Ist Thränen weinen, darin einzig hab' ich Kraft.
Als Zweig des Flehens klammert an dein Knie sich an
Mein eigner Leib, den sie dir ja geboren hat.
Ach, tödte nicht so jung mich! — 'S ist so süss, das Licht
Zu schaun; das unten zwinge nimmer mich, zu sehn!
Ich rief zuerst dich „Vater!" und du „Tochter!" mich,
Die erste war ich, die auf deinem Knie gewiegt,
Mit Küssen dich umschmeichelt, und die du geküsst.
Ja, damals, Vater, sprachst du: „Nicht? mein theures Kind,
„Als sel'ge werd' ich bei dem Gatten einst dich schaun,
„In Lebenskraft und Fülle, wie mein würdig ist?"
Und ich erwiederte, an die Wange dir gelehnt,
An diese, die jetzt wieder meine Hand berührt:
„Und wie soll ich dich, wie den Greis einst empfahn,
„In meinem Haus', o Vater, als geliebten Gast,
„Und dir die Pflege lohnen und die Sorg' um mich?"
Ja, diese Worte trag' ich im Gedächtniss noch,
Doch dir entschwand das, und mein Mörder willst du sein.

1) Poet. XV, 9.

Nein, nein! bei Pelops, bei des Vaters Atreus' Haupt,
Bei dieser Mutter, die einst Qual erlitt um mich,
Und jetzt zum zweitenmale diese Qual erfährt!
Was geht er mich an, dieser Bund des Alexandros
Mit Helena, warum, Vater, kam er mir zum Fluch?
Sieh her auf mich! Vergönne Blick und Kuss mir noch,
Damit doch diess noch, wenn ich starb, mir bleibt von dir
Als Denkmal, wenn nicht dieses Flehn dich rühren kann.
O Bruder [1]), wenn auch deine Hülfe schwach nur ist,
So weine dennoch mit mir, fleh' empor zu ihm,
Dass er die Schwester nicht erwürgt! — Ein Mitgefühl
Füllt ja für unsre Leiden selbst des Kindes Brust.
Sieh her doch, schweigend fleht er dich, o Vater, an,
Ja, schone mich, und üb' Erbarmen aus an mir!
Bei deiner Wange bitten ja zwei Kinder dich,
Das Eine fast noch Säugling, ich, im Jugendglanz.
Ein kurzes Wort wird über Alles Sieger seyn:
Diess Licht ist für die Menschen gar zu süss zu schaun,
Doch Sterben furchtbar! — Ja, es rast, wer Tod sich wünscht:
Schlecht leben ist viel besser, als der schönste Tod!

Mit solchem Todesgrauen umfasst sie des Vaters Knie. Und dieses in ihrer Todesfurcht so liebliche, alles Mädchenheldenthum mit ihrem Opferlammes-Zittern überstrahlende Kind, tritt, hundert Verse darauf, gehobenen Hauptes daher, hochgemuth, wie die trochäischen Tetrameter, deren sie über dreissig vor der gramgebeugten Mutter hinströmt (1365 ff.):

Dass ich sterb', ist fest beschlossen, hin aber drängt es mich,
Diess mit Ruhm zu thun, und sorglich das zu fliehn, was Schmach mir bringt. . . . .
Wahrlich! nimmer darf ja zu sehr mir das Leben theuer seyn,
Da für ganz Hellas gemeinsam du mich gebarst, für dich nicht blos. . .

Der Verfasser der Ariadne, um auf seinen Chäremon nicht den Schatten eines möglichen Versehens fallen zu lassen, wischt der Poetik des Aristoteles Eins aus, und erklärt die betreffende Stelle, auf seine Autorität hin, ohne Weiteres für unächt (S. 557). Aecht und Unächt theilt er aus, wie Ophelia, in der Wahnsinnscene, ihr Stroh mit und ohne Abzeichen. Dichtern schiebt er fremde Ba-

1) Den kleinen Orestes hatte die Mutter in's Lager mitgebracht.

stardtragödien als ächte Kinder unter; und ächte Stellen in der ältesten Poetik merzt er aus, um jene Unterschiebung zu legitimiren:

Dich nur prüfe allermeist,
Ob ächt du oder unächt seyst!

Bei der Ungleichartigkeit in Ausdruck, Styl und Färbung überrascht diese Iphigenia wieder durch gleichmässigen Bau und Fluss der Handlung; Eigenschaften, die ähnliche auf Rührungsmotive angelegte Komödien des Euripides nicht auszuzeichnen pflegen. Für uns ein Beweis mehr, dass in dieser Iphigenia die posthume Umarbeitung einer ursprünglichen Iphigenia vorliegt, deren von der Komik gegeisselte Compositionsmängel der junge Euripides verbesserte, indem er dem Ganzen eine straffere Fassung gab. Hermann nimmt eine Textverderbung des lückenhaften Codex Archetyp. durch einen spätern ungeschickten Interpolator an.[1] Zirndorfer hält die Tragödie für eine späte, aus Arbeiten des alten und jungen Euripides entstandene Composition.[2] Der Chor, bestehend aus Frauen von Chalkis, trägt durchaus den Euripideischen Charakter, sowohl in seinem lyrischen Wesen, wie in dem lockern Zusammenhange mit dem Geschicke der Heldin.

Vom zweitgenannten Stücke der Didaskalie, vom Alkmäon, weiss man nicht mehr, als dass es den Alkmäon in Korinth zum Helden und das Abenteuer mit seiner Tochter zum Thema hatte[3]), welche, am korinthischen Hofe erzogen, von König Kreon's Gemahlin aus Eifersucht verkauft und von ihrem Vater, unerkannt, als Sklavin erstanden, durch ihr Geschick reichliche Veranlassung zu ächt Euripideischen Ueberraschungen, Rührungen, Glückswechseln und Erkennungs-Peripetieen geboten haben mochte, ganz nach dem Herzen des Aristoteles und der neuern Komödie. Dafür ist uns das dritte Drama, die

Bakchen (*Βάκχαι*), vollständig und unversehrt, sogar mit einem Ueberschuss an Einschiebseln und einem Schlussanhängsel, erhalten geblieben. Insbesondere wird die Integrität der Chorlieder gerühmt, an die selbst der freche Finger der Zeit nicht zu rühren wagte. Wie hätte sie auch, die Zeit, in ihrem eigenen Fleische wüthen sollen; sie, die Reigenführerin der Mä-

---

1) De interpolatt. Eurip. Iph. in Aul. 1847—48. p. 18ff. — 2) De Eurip. Iphig. Aulid. Marb. 1838. p. 12ff. — 3) Apollod. III, 4, 7.

naden, die begeistert trunkenste, im Siegestaumel durch alle Lande dahinstürmende Bakchantin, blutige Pentheus-Köpfe schwingend, die auf halsstarrigen Nacken sassen, wie der des Königs Pentheus von Theben, des blindwüthigen Verfolgers der neuen Gottheit des Dionysos, den er nicht begriff, nicht erkannte, daher auch grimmig hasste, den „Befreier", den Volksgott, den Gott-Demokraten, den „Herrn der Natur und der Seelen", ihn, der, als Freudengott, mit Apollo, dem Lichtgott und Cultengründer Eins ist, und als solcher auch von den Eleern geehrt ward und gefeiert. Pentheus, der finstere Griesgram (*πένθος*), das Tyrannenherz, scheut den perlenden Rebenschaum, aus Furcht vor der gährenden Kraft, dem lebensfrisch sprudelnden Geiste, der doch Sang und Begeisterung, Musik und Dichtung in die Herzen braust; wie den Most, so die Seele, klärend und befreiend von aller trüben rohen Beimischung, und, gleich dem Liebesgott, Panther und Tiger zärtlich stimmend, die wilde Thierheit selbst vermenschlichend und beseligend mit der Freude, dem „schönen Götterfunken." Pentheus hasst die Freude, den Götterfunken, der im Nu als Freiheit aufflammt:

„Der Wein er erhöht uns, er macht uns zum Herrn
Und löset die sklavischen Zungen." [1])

Freude befreit die Brust; sie ist der Athemzug der Freiheit. „Fürsten werden Bettlerbrüder, wo dein sanfter Flügel weilt." Solche Verbrüderung aber ist dem Pentheus und Genossen ein Scheul und ein Greul. Ihm ist die Freude, als Freiheits-Offenbarung eben, ein Abscheu, und Dionysos, der Freudengott, als Eleuthereus, als Befreier, sein natürlicher Feind, sein Todfeind, den er in Fesseln zu schlagen glüht, und festzuschmieden in Kerkerfinsterniss.

Dionysos, von seinem Festzuge durch die Welt zurückgekehrt in seine Mutterstadt Theben; „Kronion's Sohn, den des Kadmos Tochter, Semele, umstrahlt von Blitzesflammen einst geboren," er wird von den Schwestern seiner eigenen Mutter, von Agave, des Pentheus Mutter, Ino und Autonoe, verleugnet, sein göttlicher Ursprung von Zeus ungläubig verspottet und verhöhnt. Der Gott der jubelnden Lust, in verzehrenden Flammenwettern gebo-

1) Goethe, W. I, 101.

ren, bekundet solchen Ursprung in der Furchtbarkeit der Rache, die er an den Verächtern und Leugnern seiner Gottheit nimmt. Er schlägt die Freudenhasser, die Feinde geselligen, menschenverbrüdernden Frohsinns mit Raserei und Freiheitstaumel. Er jagt die Schwestern seiner Mutter in's Waldgebirge auf den Kithäron und stürmt sie zu schwärmender Wuth (35 ff.):

> Auch alle Frauen der Kadmerstadt, so viel
> Im Volke waren, jagt ich rasend in das Feld . . .
> Denn diese Stadt soll fühlen, (ob sie widerstrebt),
> Dass sie noch ungeweihet meinen Festen ist,
> Und dass ich streite für die Mutter, Semele,
> Ich, der der Welt ein Zeusentsprossner Gott erschien.

Die fürchterlichste Strafe aber trifft den Pentheus, der das „frevelhafte Bakchosspiel“ mit Eisenbanden und Kerkern an den Verehrern des Gottes der Völker zu züchtigen befiehlt. Der Fremdling, den er als Zauberer, Umstürzler, Werb- und Sendboten des Dionysos hatte einkerkern lassen, wird, in Ketten, von Sklaven vor den König geführt. Ein seltsames Verhör erfolgt, das Pentheus zornig mit den Worten abbricht (455 ff.):

> Ergreift ihn! Er verhöhnet mich und Thebens Stadt!
> Dionysos (zu den Sklaven)
> Ich sag' euch, naht dem Weisen, ihr Unweisen, nicht!
> Pentheus. Ich aber sage, faht ihn! ich der Stärkere.
> Dionysos. Du weisst und siehst nicht, was du liebst und wer du bist.
> Pentheus. Pentheus, Agave's und Echion's Sohn bin ich.
> Dionysos. Der Name schon weiht dich zum Unglück ein, du Thor.
> Pentheus. Hinweg! und den Rosskrippen nahe fesselt ihn,
> Ihr Sklaven, bis er schaut die schwarze Finsterniss!
> (zu Dionysos)
> Geh denn zum Tanze! (auf den Bakchantinnenchor deutend)
> Diese, die du hergeführt,
> Die Mitverbrecherinnen, stell' ich zum Verkauf,
> Oder wenn ich ihre Händ' entwöhnt des Paukenlärms,
> Halt' ich zum Webstuhl sie daheim als Sklavinnen. . . .

Dionysos wird in den Kerker zurückgeführt. Aber nicht lange und der Gott erscheint vor dem bestürzten Bakchanten-Chor, der Bande spottend, die ihn nicht berührt. Pentheus glaubt ihn den Fesseln entsprungen, und stürzt ihm nach mit gezogenem Schwert. Der Gott aber wirft ihm ein Flammentrugbild entgegen, auf das der verblendete Gottverfolger einhaut. Jetzt meldet ein Bote von

den grausigen Thyaden-Ausbrüchen auf dem Kithäron; von lebend zerrissenen Kälbern und Stieren; von speerbewaffneten Männerschaaren, die der Mänadenschwarm, des Königs Mutter an der Spitze, zurückgeschlagen mit den Thyrsosstäben. Wüthend bietet Pentheus Heeresmacht gegen die Bakchantinnen auf. Nun beginnt Dionysos den weinlos Wuthberauschten mit List zu umgarnen. Er regt in ihm die Begierde auf, die Mänaden auf dem Kithäron zu belauschen. Da aber diess nur in Bakchischen Festgewanden gestattet ist, schmeichelt ihm Dionysos den Anzug erst mit Worten, dann selbst Hand anlegend, auf, indem er den König im Palaste heimlich, als Bassariden in Männertracht, herausputzt. Der Grimmbart erscheint auf der Scene in Weiberkleidern. Hier schlägt eine Aeschylische, poetisch-trunkene Anlage in's Euripideisch Nüchterne um. Der ernstfeierliche Ton einer in Idee und Anschaunng symbolisch-mystischen Dichtung verflacht ärgerlich nnd verletzend zur Stegreifs-Komödie. Die Tragödie beginnt schon in der Scene bedenklich zu schwanken, wo der Seher Teiresias nnd der greise Kadmos, in Hirschhäuten und mit Thyrsosstäben, nach dem Kithäron Arm in Arm taumeln. Die nachträgliche Toilette, die nun Dionysos auf der Bühne an dem Bakchisch verkleideten Pentheus vornimmt, das Nachhelfen, Zurechtschieben der Locke, des Gürtels, Drapiren des Faltengewandes, kurz der Kammerjungferdienst, den der Gott versieht, die ganze Scene, wirkt parodistisch und gleicht vollkommen der Toilettenscene zwischen Euripides und Mnesilochos in Aristophanes' „Frauenversammlung." So ausstaffirt führt seinen Pentheus der schadenfrohe Gott, dessen Wesen sich hier mit Eins in's tückisch-Neckische und Koboldartige verzerrt, auf den Kithäron. Bald meldet auch schon ein Bote das Grässliche: Pentheus, erspäht auf der Tanne, wo er dem Thiasos der Bakchantinnen zusah, stürzt mit dem von den Mänaden entwurzelten Baume nieder. Die Rasenden fallen über ihn her. Vergebens nennt er sich seiner Mutter, als ihren Sohn. Sie „fortgerissen von dem Gott" —

> Mit den Händen fassend ihn am linken Arm,
> Und auf den unglücksel'gen Leib den Fuss gestellt —

reisst ihn in Stücke, im Verein mit ihren Schwestern:

> — Und der ganze Schwarm
> Der Weiber drang ein mit vereintem Mordgeschrei. —

Nun erscheint auch Agave mit Pentheus' Haupt auf der Thyrsus-Spitze, das sie als Jagdbeute einem „jungen Leuen“ abgenommen, und siegfrohlockend zur Schau trägt (1101 ff.):

> Und die Theberstadt
> Preist mich und Pentheus preiset die Erzeugerin hoch,
> Die diese leu'ngeborene Beute gefah'n.

Pentheus' Leiche wird vom greisen Ahn, Kadmos, hereingebracht. Eine abscheuliche Scene, womit der Gott der Tragödie, der hier zugleich ihr Held ist, keine Ehre einlegt; die einzige, untragisch scheussliche Scene der alten Bühne, soweit wir sie kennen. Zum Gräulichen und Grässlichen wird sie besonders durch den skurrilen Charakter des Gottes verunstaltet, der aus einem Gott der seligen Freude sich plötzlich in einen grinsenden Dämon der Schadenfreude verwandelt hat. Das Grausal erreicht den höchsten Gipfel in dem Momente, wo von Agave die Götterwuth weicht und sie des Sohnes Haupt auf ihrem Thyrsus erkennt (1205 ff.):

> Weh! Bromios verderbt uns. Nun erkenn' ich es.

Ja wohl verdarb uns Bromios die Freude an dem Gott der seligen Lust, der er Anfangs schien, und den er gegen die Fratze eines hämischen Carnevalsgecken vertauscht. Zuletzt hat er noch die Stirne, in Göttergestalt zu erscheinen, und seinem Grossvater sammt Grossmutter, dem Kadmos und der Harmonia, ihre demnächstige Verwandelung in ein paar alte Drachen in Aussicht zu stellen. Väterlicherseits stammte auch die tragische Muse des drittgrössten Tragikers von Kadmos ab, dem Ausstreuer und Säer der tragischen Drachenzähne, denen jene bekannte Saat der Blut- und Eisen-Mannen und des Bruderwechselmordes entsprang, welche zugleich die Keimsaat so vieler grauenvollen Tragödien in sich barg. Den Ursprung von dieser Drachensaat verräth die Muse des Tragikotatos auch in dem gegenseitigen Vernichten der tragischen Kunstmomente untereinander, in der Mehrzahl seiner Tragödien. Sie verräth aber auch, dass sie mütterlicherseits nicht von der rechtmässigen Gemahlin des Kadmos, — durch Dionysos des Grossvaters der tragischen Kunst, — nicht von der Harmonia, herstammt. Mit welchem Kebsweib sie der Alte zeugte, das freilich meldet die Mythe nicht. So viel ist gewiss: das Blut der Harmonia, der Tochter des Mars und der Venus, fliesst nicht

in den Adern dieser Muse. Wahrscheinlich ist sie die Frucht eines heimlichen Umgangs des Grossvaters der Tragödie mit der Venus selbst; mit jener Venus nämlich, die, zum Unterschiede von der himmlischen, der Mutter der Harmonia, die irdische heisst, und die Skopas als Aphrodite Pandemos, Allerwelts-Venus, Venus vulgivaga, auf einem Bocke sitzend darstellte, von dem auch die Tragödie den Namen führt. Pausanias [1]) sah noch diese Venus Pandemos auf dem Bocke im Tempel zu Elis, wo sie, als Gegensatz zu Phidias' benachbarter Urania, der himmlischen Venus, aufgestellt war. So viel von der Genealogie der Muse des Tragikotatos.

Die Ungleichförmigkeit der beiden Bestandtheile in dieser Tragödie lässt sich ohne Zwang und Unbill aus der leichtfertigen und kunstäusserlichen Hantirung erklären, die Euripides, der wohl die Gaben, aber leider nicht den Kunsternst zum grossen Tragiker besass, gewähren liess, indem er aus Aeschylos' Trilogie, „Pentheus" (Semele, Bakchen, Xantrien), berichtetermaassen, das mittlere und Schluss-Drama zusammenschob; in der ersten Hälfte seiner Bakchen die grossen, mythisch-symbolischen Ideen aus Aeschylos' Mitteldrama klüglich und geschickt benutzend; wogegen er die grosse Ausgangs-Tragik in den Xantrien dem schwächlichen Zeitgeschmack zu Liebe preisgab, mit welchem die Kunst des Euripides übereinstimmte. Er opferte jenen grossartigen Entwickelungs-Ausgang der Xantrien auf die Gefahr, der ersten Hälfte seiner Bakchen einen Schluss anzufügen, der ihr so grotesk ungeheuerlich nachschleppt, wie die Drachenschweife, mit denen das fürs erste nur bis an den Gürtel in Schlangen verwandelte Königspaar, Kadmos und Harmonia, aus seiner Tragödie davonschleift. Solcher Ausgang mochte freilich dem Hofgeschmack der halbbarbarischen königlichen Bühnen, der makedonischen, parthischen, armenischen und sonstigen asiatischen Hofbühnen, mehr zusagen, wo die Bakchen mit dem grössten Pomp und unermesslichem Erfolge gespielt wurden, die gefeierte Schoosstragödie der damaligen fürstlichen, kunstbeschützerischen Munificenz. Blieb doch Athen selbst, an prachtvoller Ausstattung der Bakchen, nicht hinter den Hofbühnen zurück. Plutarch nennt ausdrücklich die Bakchen des

1) VI, 25, 2.

Euripides, mit den Phönissen und der Medeia, als diejenigen Dramen, auf deren theatralische Ausstattung die Choregen grössere Summen verwandten, als dem Staate einst die Perserkriege gekostet.[1]) Es sollten noch ganz andere Wunder, und schon in der nächsten Zeit, sich zutragen. Auf der Bühne des Aeschylos und Sophokles werden bald Puppenspiele das Athenische Volk in eine Kunstbegeisterung, eine Ekstase versetzen, wie Aeschylos, Sophokles, und selbst Euripides sie niemals zu erregen vermocht. Der Puppenspieler Potheinos schien den Athenern ebenso würdig einer Bildniss-Statue im Theater, wie die drei grössten Tragiker[2]), jedoch erst, nachdem ihnen die Fürstenhöfe in Begünstigung solcher Spiele, vorangegangen waren, insbesondere der makedonische Hof, welcher, nicht lange nach Euripides, dem Kunst- und Theatergeschmack die Richtung bestimmte, so maassgebend, wie nur der Versailler Hof zu seiner Zeit. Antiochos von Kyzikos, König von Syrien, that es den makedonischen Herrschern in der Vorliebe für Marionetten noch zuvor.[3]) Wir kommen wohl noch darauf zu sprechen und wenden uns wieder zum Dichter der Bakchen, der, als Beförderer und Schmeichler des Zeitgeschmacks, jene Kunstrichtung anregte und gewissermassen wegen der leidenschaftlichen Vorliebe der Athener für Potheinos' Marionetten, die bald nach ihm einriss, in Anspruch zu nehmen ist.

In Aeschylos' Xantrien wurde das tragische Ende des Pentheus unter dem Antrieb der persönlich auftretenden Wuth (Lyssa) herbeigeführt. Diese Lyssa hatte Euripides im Rasenden Herakles bereits vorweg in seinen Nutzen verwendet, und mit grossem Geschick, wie wir gesehen. Selbst die wackern Maulwürfe der classischen Kunstkritik, die auf Euripides' von „tief religiösem Geiste durchhauchte“ Bakchen schwören und schwören heissen, die von der „geschickten Zeichnung des Dionysos“, von der Schilderung des Gottes in seiner heitern Natur und seiner göttlichen Majestät“ nicht genug zu preisen und zu rühmen wissen; von der „tief religiösen Leidenschaft“, von der „idealen Bakchosfeier, von der jeder rohe mystische Zug möglichst ferngehalten

1) De glor. Athen. VI. p. 349 A. Fr. Gotth. Schoen, de personar. in Eurip. Bacchab. habitu scen. Lips. 1831. 8. — 2) Athen. I, 20 A. — 3) Diod. exc. de virt. el. vit. II. p. 606. Charles Magnin, les origines du théâtre moderne. Paris 1838. I. p. 170 ff.

ist" — selbst diese werden zugestehen, dass die Erscheinung der personificirten Wuth bei Aeschylos, der Göttin Lyssa, Tochter des Uranos und der Nacht, den Gotthelden der Tragödie, den Dionysos, in einem ganz andern Lichte erscheinen lässt; dass die unmittelbare Anstiftung des grauenvollen Geschickes, die schaudervolle Ermordung des Sohnes von seiner, durch die Lyssa selbst in Raserei versetzten Mutter die „göttliche Majestät" des Gottes ganz anders wahrt, als Euripides' zum tückischen Kobold, Währwolf und Graungespenst verscheusslichter Dionysos. Doch wie — frägt man, zurückschaudernd vor Entsetzen — die Zerreissungs-Scene auf dem Kithäron — denn diese spielte doch in den Xantrien des Aeschylos — diese schon für's Anhören unerträgliche Scene — Gemach! Von allen Tragikern ist Aeschylos auch hierin Meister und Vorbild, dass er nie und nirgend die Grenze des erhaben Schönen überschreitet, dass er den tragischen Schrecken niemals bis zum Grässlichen kunstwidrig und undichterisch überspannt. In einem Fragment aus den Xantrien [1]) richtet Pentheus die Worte an seine Mutter, Agave:

„Die mich gebar, du willst verbrennen jetzo mich?"

Das deutet auf eine andere Tödtung als durch Zerreissen; das deutet auf eine Verfolgung des Pentheus mit Bakchischen Fackeln, vielleicht als Vergeltung für den Frevel, dass Pentheus, bei der Verfolgung des Dionysos, auf dessen Flammenbild mit dem Schwerte losschlug. Doch lassen wir den Meister selbst sprechen, dessen Erörterung der Pentheus-Trilogie den Stempel des scharfsinnigsten und gründlichsten Kunsturtheils trägt. Von Dionysos' Selbstbefreiung an, meint Welcker [2]), verlässt Euripides die Tragik des Aeschylos und geht seinen eigenen, vom Gott der Tragödie verlassenen Weg:

„Die darauf folgenden Scenen, wie Pentheus seinen entlaufenen Gefangenen erkennt, ein Bote Nachricht vom Berg und dem Wunder bringt, Pentheus aufgebracht wird und Streiter gegen den Thiasos bestellt — und, um vorläufig die Bakchen zu belauschen, sich weiblich und Bakchisch von dem Gott ankleiden lässt — Pentheus nun als Weib und als begeistert zu erscheinen sich

1) Fr. 297. — 2) Tr. d. Aesch. S. 327 ff.

einübt, und Dionysos ihm darin nachhilft und ihn zugleich verspottet — Alles dies, mehr oder weniger kleinlich und unbedeutend, und erklärlich zum Theil nur aus dem Bemühen, das Wunderbare mit der prosaischen Wirklichkeit auszugleichen, und den Dionysos moralisch zu rechtfertigen, ist von Euripides hinzugedichtet worden." Man höre nun Schlegel's Ansicht über Euripides' Bacchantinnen [1]), und urtheile selbst, nach dem dargelegten Gang und Inhalt der Tragödie, welche die richtige ist: „Ich muss an dessen Zusammensetzung die bei diesem Dichter so seltene Harmonie und Einheit bewundern, die Enthaltung von allem Fremdartigen, so dass alle Wirkungen und Antriebe von Einer Quelle ausströmen und auf Ein Ziel hinstreben. Nächst dem Hippolytus würde ich unter den übrig gebliebenen Werken des Euripides diesem die erste Stelle anweisen."

Rhesos ist der Kasper Hauser unter den Trauerspielen der alten Bühne; die mysteriöse Waise, für die jeder einen andern Vater hatte, und die dennoch vaterlos geblieben. Auch darin jenem Sohne des finstern Kellers ähnlich, dass ihn die Einen für ein unterdrücktes, durch magere Kost und schlechte Behandlung nicht zur Entwickelung gelangtes Genie, die Andern für einen geborenen Cretin erklärten. Das Argument führt die „kleine Tragödie" unter dem Nachlass des Euripides auf. Schon die Alexandrinischen Gelehrten konnten sich keinen Vers aus diesem Rhesos machen. Aristarchos hielt ihn für unächt. Der Grammatiker Krates, des Aristarchos Gegner, erklärte, diesem zum Possen, das Stück für ein Werk aus den Jünglingsjahren des alten Euripides.[2]) Der Erste, der ihn dem jüngern Euripides zuschrieb, war Hardion.[3]) Valckenaer spricht von zwei Vätern, die der Rhesos gewiss nicht hatte, und wenn überhaupt einen, dass er, im günstigsten Falle, den Sohn oder vielmehr Brudersohn des Euripides Vater zu nennen, möglicherweise den Anspruch erheben zu dürfen, einigen Grund haben möchte: Rhesum scribi potuisse a tragici fratris filio. Certe non Sophoclis tantum, sed et indignum Euripidis esse persona.[4]) Morstadt macht das Alexandrinische Zeitalter für die Entstehung des Rhesos verantwortlich[5]); dess-

1) I, 257. — 2) Schol. Vat. ad Rhes. 524. — 3) Sur la trag. de Rhés. u. Mém. de l'acad. des inscr. T. 10. p. 323—337. — 4) Diatr. p. 19. — 5) Beitrag zur Kritik des dem Eurip. zugeschrieb. Rhes. Heidelb. 1827.

gleichen Hermann [1]), der ihn, den Rhesos nämlich, für eine im kritisch-philologischen Schweisse zu Stande gekommene Arbeit erklärt, dergleichen man im Alexandrinischen Zeitalter zu Dutzenden machte. Ueber alle Köpfe sämmtlicher Häupter der classisch philologischen Genealogen hinweg griff schliesslich verwegenen Muthes, Wer? — wer Anders als der Waczeck alttragischer Waisenkinder, der General-Waisenvätermacher der griechischen Bühne, der liebevolle Rabenvater ihrer verwahrlosten Kukukseier, die er in seinem Nest zu lauter Sophokles-Küchlein ausbrütet und aufs zärtlichste ätzt und grossfüttert? Wer anders als unser Verfasser der Ariadne? Und wen hat er sich wieder zum Vater des Rhesos herausgegriffen? Wen anders, als den Sophokles, seinen Vater für Alles! Vielleicht denkt er: heute dir, morgen mir. Vielleicht rechnet er darauf, dass auch bei seiner Tragödie: „Der falsche Demetrius", unter allen dieses Titels der falscheste, und der gar nicht anders als u n ä c h t zur Welt kommen konnte, — dass trotzdem Schiller dereinst auch diesen falschen Demetrius legitimiren und die Vaterschaft für denselben wird übernehmen müssen, auf Anweisung eines künftigen Fortsetzers der „Ariadne." Denn ein solcher Ariadne-Faden geht niemals aus. Es findet sich immer Einer, der ihn wieder aufnimmt. Gleich jenem Faden bei Münchhausen, läuft auch dieser durch eine ganze Reihenfolge von dramaturgischen E n t e n.

Wenn aber just kein Sophokles Vaterstelle beim Rhesos vertreten möchte, so scheint uns die Tragödie doch keineswegs so werthlos, wie Einige sie verschreien. Eigenthümlich und nicht ohne feines Kunstgefühl will uns z. B. der Nachtton, die Frühdämmerstimmung bedünken, das Colorit überhaupt, das an die Morgenbeleuchtung im Jon, und einen ganz ähnlichen Tagesanbruchston in der Aulidischen Iphigenia erinnert, mit welcher Rhesos auch den Mangel eines Prologs gemein hat. Der Nachtwachengesang des Chors könnte gar wohl vom alten Euripides herrühren; er hat mattere gedichtet (510 ff.):

Horcht auf! an den Ufern des Simous
Jammert schon, süssen
Klagetons, ihr Weh um ihr blutiges Loos
Sie, die gemordet den Sohn,

---

1) Opusc. III, p. 262.

Die Entwirblerin holder Säng', Aëdo;
Schon weiden hernieder vom Ida
Die Heerden; fröhlicher Laut
Der Syrinx erklingt durch die Nacht her;
Süss umzaubert den Blick mir
Schlummer, der am lieblichsten naht,
Wenn uns Eros dämmert . . . .

So schlicht-kräftig, bieder, im einfach würdigen Heldenstyl, wie Hektor's Unterredung mit Rhesos (377 ff.) gehalten ist, durfte Euripides seine Helden immerhin sprechen lassen, ohne sich und seiner Kunst etwas zu vergeben. Dio kurze Scene, wo der Wächterchor vor Hektor's Zelt herbeistürzt, um Odysseus, der sich für Rhesos ausgiebt, anzuhalten, ist originell, ein Lagernachtbildchen, voller Leben und Stimmungscharakter, scharf und dreist, wie ein Lager-Nachtstück von Salvator Rosa. Was fehlt dem Berichte des Wagenführers zum Meisterstück? Wir möchten die Behauptung wagen, dass Euripides keinen schönern geschrieben und keinen, der so dramatisch, wie dieser, die Situation bewegt, namentlich durch die gegen Hektor gerichtete Beschuldigung des Wagenlenkers. Es sind Züge in diesem Bericht, deren sich selbst Sophokles nicht schämen dürfte. Das individuelle Gepräge dieser Figur verräth weder einen Anfänger noch einen genielosen Nachahmer. Dem Ganzen fehlt es freilich an dramatischer Fülle und Schlagkraft. Aber als Nachtstück einer Lagerscene darf es immerhin auf den Werth einer kecken, eigenthümlichen, selbst genialischen Skizze Anspruch machen. In keinem Falle verdient der Rhesos die papiernen Ohren, die ihm Bernhardy unter einer Fluth von scheltendem Tadel aufsetzt. Der thrakische Held dieser Tragödie, dem Odysseus und Diomedes die herrlichen Rosse entführt, nach dem sie ihn im Schlafe erschlagen, ist vielmehr der Leichenfeier vollkommen würdig, womit ihn der Dichter am Schlusse ehrt, indem er ihn von der Mutter des jugendlichen Helden, von der Muse Terpsichore, nach dem Wohnsitz der Seligen emportragen lässt.

Kyklops. Das kostbarste Vermächtniss aus Euripides' Nachlass, da wir in demselben das einzige erhaltene Satyrspiel besitzen, wiewohl der Kyklop des Euripides wahrscheinlich, wie schon bemerkt, nur eine Nachahmung des Kyklopen von Aristias seyn mag. Doch auch so noch eine unschätzbare Reliquie, worin

der Charakter des Satyrspiels klar vor Augen liegt. Beim Satyrdrama fällt der Schwerpunkt in den Chor und den ihm eigenthümlichen Tanz, die Sikinnis. Der Satyrchor, ein Abbild des frohsinnlichen Landvolks, ist zugleich ein Symbol der ländlichen Natur, der roh-gemüthlichen, derbnaiven, deren Naturbild der begehrliche, grotesk-lüsterne, muthwillige Bock vorstellt. Im Satyrdrama ist der Chor die Hauptfigur und gleichsam der Held der „scherzenden Tragödie", da die wirkliche Heldenfigur nicht als solche für den Charakter des Satyrspiels einsteht, sondern, auf seine mythische Würde bedacht, sich mit der Nebenrolle bescheidet, und in zweite Linie zurücktritt. Selbst die Titelfigur im Satyrspiel stellt nur das Oberhaupt des Satyrchors vor. Spielt ein mythischer Held, wie Herakles, diese Rolle, so erscheint auch ein Solcher durch überwiegende Sinnlichkeit und derben Frohgenuss vom Schlage dieser vergnügten Waldnaturen und ziegenfüssigen Naturburschen. Im Kyklops bedeutet Polyphem dieses Oberhaupt, ,eine den Satyrn wesensverwandte Natur, nur ins Riesige und Ungethüme gesteigert, ein kolossaler Satyr; die ungeschlachte, rauh unwirthbare Gebirgsnatur, im Charakter öder schluchtenvoller Meeresküsten und Felsenwildniss, personificirt in Gestalt eines klufthöhlig einäugigen, menschenfressenden Ungeheuers und Sohnes von Neptun. Vielleicht die sikulische Landschaft, die Aetna-Insel selber, mit dem riesigen Krater-Einaug, in der Person eines einäugigen Kyklopen. Das Idyll, eine ursprünglich sicilische Dichtart, das poetische Landschaftsbild jener Insel der Erdriesen, erblicken wir dramatisch individualisirt zum scherzhaft gewaltthätigen Unhold, als Sinnbild der rohen, ungastlichen Natur.

Dem Kyklopen dient Silenos als Oberknecht mit seiner Satyrnschaar, seinen eigenen Söhnen, durch freche Gewalt vom Ungethüm zum Sklavendienste gezwungen, der doch seinem Gott und Herrn, dem Bromios (Bakchos), im Gigantenkampfe, als treuer Knappe tapfer zur Seite gefochten und den Enkelados (v. 5ff.) mit der Lanze eigenhändig durchbohrt hatte. Nun muss er in seinen alten Tagen dem schnöden Scheusal die Höhle ausmisten, und ihm nebenbei als Melkmagd und Ganymed Dienste leisten. Ein Milch kredenzender Ganymed! O der Schmach! Von Traubensaft, Wein, Most seit Jahren kein Tröpfelchen, die verschmachtende Gurgel zu feuchten. Nichts wie Schaf- und Ziegenmilch,

nichts wie Käsewasser. Für eine Bockshaut voll Wein gäbe er mit Freuden alle Ziegen und Schafe sammt strotzenden Eutern hin, deren Milch sein Herr in Kübeln säuft, das abscheuliche Unthier mit dem Kugelaug in der Stirne (63 ff.):

Hier ist kein Bromios, hier kein Chor
Bakchanten, nicht thyrsosbewehrt,
Nicht jubelnder Schall von Pauken,
Bei der Quellen erströmender Fluth; nicht
Wein tropft hier in den Becher,
Nyssa und Nymphen sind hier nicht . . . .
Lieblicher, lieblicher Bakcheios,
Wo einsiedelst du . . .
. . . . Gehüllt in ein ärmliches Geis-
Fell irr' ich dahin,
Deiner Liebe beraubt . . .

Aber schon hat sich Bromios des treuen Genossen erbarmt. Odysseus naht mit seinen Ruderern der Felsenhöhle des Kyklopen. Silenos empfängt ihn. Odysseus hat Hunger, Silenos nichts wie Durst (133 ff.)

Odysseus. — Verkauf mir Speise; der bedürfen wir.
Silen. Nichts giebt es hier, wie ich gesagt hab', ausser Fleisch —
Odyss. Ei, süss ist diese Arzenei des Hungers auch.
Silen. Dann ist auch Kuhmilch, Freund, und Feigenkäse da.
Odyss. Heraus damit: bei Licht besieht man, was man kauft.
Silen. Doch wie viel Gold giebst du dafür? Das sag' mir erst.
Odyss. Kein Gold, wohl aber Bromios' Trank bring' ich euch.
Silen. O Bester, das, wonach wir lange schmachteten . . .
Odyss. Der Schlauch hier, wie du siehst, o Greis, umhüllet ihn.
Silen. Der möchte mir die Kehle schwerlich füllen.
Odyss. Schau hier noch zwei so viel, wie aus dem Schlauche strömt.
Silen. Von einer schönen Quelle sprichst du, mir so süss!
Odyss. Willst du zuerst vom unvermischten kosten . . . .
Silen. Frisch, eingeschenkt, so trink' ich und urtheile dann.
Odyss. Da!
Silen, Ach! (den Geruch einziehend) ihr Götter! welch ein schöner Duft das ist! . . .
Odyss. So nimm ihn denn, und lob' ihn nicht mit Worten blos.
Silen. Hoho! zum Reigen ruft mich nun Bakcheios auf.
Ha ha ha.
Odyss. Nun? sprudelt er die Kehle dir fein glatt hinab?
Silen. Bis zu den Zehen muss er durchgedrungen seyn.

Odyss. Und dennoch geben wir ausser dem noch Geld dazu.
Silen. Erleichtre deinen Schlauch nur, und behalt' das Gold . .

Der fernere Verlauf ist aus dem IX. Ges. der Odyssee genugsam bekannt. Doch mag hier noch Einiges aus der ergötzlichen Scene zwischen dem zechenden Kyklopen und Odysseus eine Stelle finden. Der Chor singt die Schlussstrophe (491 ff.):

O beglückt, wer Evoe! jubelt,
An die holden Traubenquellen
Zu dem Festgelag gestrecket,
Den Geliebten hält im Arme,
Die Geliebt' an blonden Locken
Auf dem Lager hält, die zarte,
Und von Salbengedüft umglänzt
An der Thür, nicht ungehört, singt:
„Wer thut auf?“
(der Kyklop tritt aus der Höhle)

Kyklop. Lala lah! Voll Rebensaftes,
Und erfreut des schönsten Mahles,
Wie ein Lastschiff wohl befrachtet
Zum Verdeck empor des Bauches,
Will ich nun — der Rasen lacht mir —
Zu des Frühlings Jubelfesten,
Zu den Brüder-Kyklopen gehn.
Drum heran, Fremder! den Schlauch bring her!
gieb her!

Chor. Mit den Augen schön umblickend,
Von der schönen Höhle naht er!
O, mich liebt ein schöner Jüngling.
Die entflammten Feuer leben
In der thau'gen Grotte bald dir,
Nun den Leib, o zarte Jungfrau . . . .

Odyss. Kyklop, nun höre, denn ich bin des Bakchios
Gar wohl erfahren, den ich dir zu trinken gab.
Kyklop. Du willst mir sagen, dieser Bakchos wär' ein Gott!
Odyss. Der grösste Freudenschöpfer aller Sterblichen.
Kyklop. Ach ja! Wie hold er mir zum Schlunde wiederkehrt!
Odyss. So ist der Himmlische: keinem Menschen thut er weh.
Kyklop. Wie aber ist dein Gott in einem Schlauche wohl?
Odyss. Wohin ihn jemand bringen mag, da bleibt er gern.
Kyklop. In einer Haut zu wohnen, ziemt den Göttern nicht . . .
Der Schlauch ist mir verhasst; ich liebe nur den Trank.
(Silenos kostet heimlich vom Wein.)
Kyklop. Du da! Was machst du? Bist du wieder bei dem Wein?

Silen. Nein; aber er küsst mich für diesen Liebesblick.
Kyklop. Dass du nicht heulest! Du nur liebst ihn, er nicht dich.
Silen. Beim Zeus, er sagt, er liebe mich, so schön sey ich . . . . .
Kyklop. Hoho! Lalah!
Kaum schwamm ich durch. Das — das ist reine Seligkeit!
Der Himmel aber däucht mir mit der Erd' in Eins
Gemischt dahinzufliegen. Des Kroniden Thron
Schau' ich, und aller Olympiden hehre Schaar.
Selbst die Chariten reizten mich anjetzo nicht.
Mir genügt der Ganymedes hier, denn er ist schön,
Bei den Chariten! Und ich lieb' ein schönes Kind
Mit einem Bart mehr wie ein anderes ohne Bart . . .
Silen. O, ihr Söhne, rettet! Schmählich, was ich leiden muss.
(der Kyklop schleppt ihn taumelnd in die Höhle.)

Odysseus trifft mit dem Chor die nöthigen Vorbereitungen zur Blendung des Ungeheuers. Nachdem diese glücklich vollbracht ist, segelt Odysseus mit den geretteten Satyrn ab.

Die moralische Nutzanwendung erlässt Euripides seinem Kyklopen darum nicht. Ihm genügt nicht, wie dem Homer, sie aus der Darstellung von selbst hervorgehen zu lassen. Herauswürgen muss der Kyklop die Schlussmoral und müsste sie ihm sein Dichter mit dem Schreibrohr aus dem Schlunde kitzeln, was denn auch (312ff.) geschieht, per antiphrasin natürlich. Der Kyklop sagt zu Odysseus:

Reichthum, du gutes Menschlein, ist der Weisen Gott;
Das Andere ist nur Tand und schönes Wortgebild . . .
Worin ist Gott Zeus wohl mächtiger als ich?

Nicht ihm schlacht' er sein Vieh, sondern sich allein:

Und aller Götter Könige, hier diesem Bauch;
Dem alle Tage guter Frass und Trunk vollauf,
Das, das ist ja den klugen Sterblichen ihr Zeus,
Und sich um nichts viel kümmern. Den Solonen, die
Euch mit Gesetzen euer Leben so durchspickt,
Schlag' ich ein Schnippchen. Was mich lüstet, thu ich stets...

Die „Solonen", ein Shakspeare'scher Anachronismus, kommen dem Uebersetzer (Bothe) in Rechnung. Euripides' Kyklops spricht von Gesetzgebern im Allgemeinen (*οἵδε τοὺς νόμους ἔθεντο*).

Kyklopen mit solchen Grundsätzen mochten genug im Parterre zu Athen sitzen. Polyphem's erbauliche Maximen trafen

wohl gar ihre bestimmten Ziele: die Morychos z. B., Teleas, Glauketes, drei verrufene Schlemmer, wahre Polypheme, die Aristophanes im Frieden (994) geisselt. Dennoch hätte Homer den Kopf geschüttelt, und vielleicht auch Aristias, wenn er seinen Kyklops auf die Schlemmerphilosophie des Tages hätte sticheln hören. Ein Kyklop frisst Menschen nicht aus System und Grundsatz, wie Gevatter Mathias im französischen Roman, sondern aus Appetit, und weil ein gebratener Grieche, besonders ein vielgeprüfter, so köstlich wie ein gebeitzter Hase schmeckt. Homer's oder Aristias' Kyklops ist ein schlichter, naturwüchsiger Menschenfresser, der den Wein mitsammt dem Schenken verschluckt; Kyklops mit Leib und Seele, in „Trank und Frass“, aber sans phrase.

Auch in Absicht der Fabelquelle kommt dem Kyklopen des Euripides eine Ausnahmsstellung zu. Dieses Satyrdrama ist sein einziges Stück, dessen Stoff er aus dem Homer genommen, da man ihm den Rhesos nicht mit Bestimmtheit zuschreiben kann. Dem Kyprischen Gedichte dagegen entlehnte Euripides verschiedene Fabeln: zum Alexandros, Telephos, Palamedes, zur Iphigenia in Aulis, zu den Skyrierinnen (Achilles auf Skyros am Hofe des Lykomedes) und zum Protesilaos, der gleich bei der Landung der Achaier in Troas von Hektor's Hand fiel, und dessen Gattin, Laodameia, sich aus Liebe zu ihm den Tod gab. Den Stoff zum Philoktetes nahm Euripides, wie Sophokles und Aeschylos, aus der kleinen Ilias. Den für die Troerinnen, die Hekabe und den Epeios (Erbauer des Trojanischen Pferdes) zog er aus der Iliupersis. Den Nosten entnahm er die Sagen zu Elektra, Orestes, Helena, Andromache und Peleus. Aus letzterem parodirt Aristophanes einen Vers.[1] Der Peleus muss also vor Ol. 89, 3 = 422 gegeben worden seyn. Zum Oedipus und zur Antigone schöpfte Euripides die Fabeln, mit Aeschylos und Sophokles, aus derselben Quelle: dem Thebanischen Mythenkreis. Nach einem Schol. (Phöniss. 61) blendete sich Euripides' Oedipus nicht selbst, sondern die Knechte des Laïos warfen ihn gewaltsam zur Erde und stachen ihm die Augen aus; ähnlich wie in Shakspeare's Lear der Herzog von Cornwall es mit dem alten Gloster macht; mit dem Unter-

1) Schol. ad nub. 1153.

schiede freilich, dass bei Euripides diese Blendungsscene nur berichtet wird. Aus der Antigone machte Euripides ein sogenanntes Schauspiel mit glücklichem Ausgang. Er liess die von Kreon zum Tode verurtheilte Heldin durch Haimon retten, und das Stück, wie ein Lustspiel, mit der Hochzeit des Brautpaars schliessen.[1]) Die Liebe der beiden Verlobten scheint das Hauptthema in der Antigone des Euripides gebildet zu haben.[2]) Ganz wie ein moderner Dichter den Stoff behandeln würde, nur aber mit tragischem Ausgang, nicht mit einem Hochzeitsschmaus, wie der Tragikotatos. Doch konnte Euripides' Antigone die Stelle eines Satyrspiels vertreten, wie die Alkestis, nach Einigen auch der Orestes ein solches vierte Stück in der Didaskalie abgab. Soll doch, dem Tzetzes zu Folge[3]), sogar Sophokles' Elektra, des für die Hauptheldin befriedigenden Ausganges wegen, zu den Satyrspielen gehören, wonach denn auf der tetralogischen Wage der Einzeltragödie ein Muttermord mit der Blendung des Polyphem gleichwöge.

Die Sagen von Athamas und den Argonauten boten dem Euripides die Fabelstoffe zu den Tragödien Ino, Phrixos, Peliaden, Medeia. Die Ino gehörte zu seinen berühmten Wahnsinns-Tragödien. Um die Wirkung aufs höchste zu steigern, erschien sie in zerrissenen Kleidern. Auch ermangelt Aristophanes nicht, die dadurch gebotenen Blössen in den Acharnern (471) zu geisseln, und in den Vespen (1404) mit den beissendsten Stichen zu bedenken. Aeschylos und Sophokles hatten vor Euripides eine Tragödie Ino aufführen lassen, wahrscheinlich ohne zerrissene Kleider, und gewiss auch nicht in der Absicht, um eine Wahnsinns-Studie für Irrenärzte zu dichten. Danae, Chrysippos, Oenomaos, Pleisthenes fanden ihre Quellen in den Sagen von Argos und Mykene. Die Unächtheit des in den Fragmenten vorhandenen Prologs und ersten Chorgesanges zur Danae hat Jacobs dargethan.[4]) Chrysippos behandelte die Urschuld des Labdakidengeschlechtes: die Entführung des Knaben Chrysippos, durch Laïos, des Sohnes von Pelops. Der Knabe tödtet sich selbst aus Scham über die Gewaltthat mit dem Schwert. Aelian[5])

1) Arg. Soph. Ant. Schol. Soph. Ant. 1353. — 2) Stob. flor. 63. (Heeren). 3) Cram. Anecd. III. p. 337. — 4) Verm. Schr. V, 607—635. — 5) V. H. II, 21. Extr.

will wissen, Euripides habe diese Urschulds-Tragödie seinem Freunde, Agathon, zu Liebe gedichtet, für den er noch an Archelaos' Hofe Laïos-Empfindungen gehegt haben soll: eines jener jämmerlichen Histörchen der damaligen Chronique scandaleuse, die spätere Sammler, wozu auch Aelian gehört, für Liebhaber zurechtmachten, ähnlich wie die Knechte in Aristophanes' „Frieden", ihre Stoffmasse für Trygäos' Käfer zu Ambrosia-Pillen drehen. Oenomaos war ebenfalls eine Urschulds-Tragödie. Sie behandelte den durch Pelops bei der Bewerbung um Hippodameia veranlassten Tod des Myrtilos, wie im Oenomaos des Sophokles, auf welchen Aristophanes in den Vögeln anspielt.[1] Die Bruchstücke aus der Tragödie Pleisthenes sind so dürftig, dass nur der Tod des Pleisthenes durch seinen Vater Atreus, dem der unbekannte Sohn von Thyestes zugesandt worden war, als wahrscheinlicher Inhalt vermuthet werden kann.

Aus dem Mythenkreise des Herakles flossen die Sagenstoffe für Alkmene, Likymnios, der, ein Oheim des Herakles, aus Versehen von Herakles Sohn, Tlepolemos, getödtet wird; schon aus Homer bekannt.[2] Ferner Kresphontes und die Temeniden. Die Fabel der Kresphontes ist auch durch die neueren Merope's des Maffei, Voltaire, bekannt, welche Lessing's Kritik allein der Vergessenheit entrissen[3] und wenigstens als Mumien, Dank dem Balsamgeist seines Scharfsinns, seiner, gleich kostbaren Essenzen, Alles durchdringenden Logik und seiner unvergleichlichen Prosa, erhalten und aufbewahrt hat. Die Fabel der Temeniden erzählt Apollodor.[4] Gewaltsame Trennnng der Gattin von ihrem Gemahl durch ihre Brüder, die Temeniden, und unfreiwillige Tödtung der Geraubten durch ihren Gatten, Deiphontes, König von Argos, der nach dem Räuber, ihrem Bruder, den Speer schleudert, und die Gattin trifft, bilden die Handlung dieser Tragödie. Eine Schuld aus blossem Versehen kann die grössten, traurigsten Unglücksfälle zur Folge haben, aber sein Lebtag werden aus einer solchen Zufalls-Schuld keine poetisch-tragischen Erschütterungen hervorgehen. In dem Archelaos, der letzten, nach dem Ahnherrn des Königs von Makedonien, benannten Tragödie des Euri-

1) V. 1337. ib. Schol. — 2) Il. II, 661 ff. — 3) Hamb. Dram. St. 42 bis 46. — 4) II, 5, 5.

pides, hat der Dichter gleichfalls einen Temeniden, also auch Herakliden, verherrlicht, seinem Gastherrn, König Archelaos, zu Ehren. Die Tragödie Auge gehört zu demselben Sagenkreis. Mit dieser Pallaspriesterin zeugt Herakles im Weinrausch den Telephos, und noch obendrein im Tempel der Göttin. Ihr Vater lässt sie, wie Akrisios die Danae, mit ihrem kleinen Telephos in einem Kasten in's Meer werfen. Die jungfräuliche Göttin Athena rettet aber ihre Priesterin mit dem Kinde. Diese Entweihung des Heiligen geisselt Aristophanes in den Fröschen (1112), und rächt sie noch an dem Kinde, dem Telephos und dessen „Lumpen."

Erechtheus, Theseus, Peirithoos, Alope, Aegeus gingen aus attischen Mythen hervor. Der Erechtheus drehte sich um den, auf Orakelgeheiss, an der jüngsten Tochter des Erechtheus vollzogenen Opfertod, als Bedingung des Sieges über den Thrakerkönig Eumolpos. Den Peirithoos, dessen Erlösung durch Herakles die in der Unterwelt spielende Tragödie zum Inhalt hatte, erklärten die Alexandrinischen-Kritiker für unächt und schrieben ihn dem Kritias zu, einem der dreissig Tyrannen.[1]) Eine Alope hatte schon Choerilos gedichtet. Sie war die Tochter eines gräulichen Riesen, der ihr Kind vom Poseidon zweimal aussetzte und die Tochter umbringt. Der Aegeus, den man auch dem Medeia-Kreis zuweisen kann, enthielt die Vertreibung der Zauberin aus Athen, wegen eines Mordversuches gegen Theseus.

Zu den Tragödien ausserhalb des epischen Cyklus rechnet man den Phaeton. Derselbe Stoff lag den Heliaden des Aeschylos zum Grunde. Bekanntlich hat Goethe[2]) eine Zusammenstellung der Bruchstücke zu einem dramatischen Ganzen versucht. Im Rhein. Mus. wiederholte Euripides'[3]) Seligsprecher, Hartung, eine Anordnung dieser Bruchstücke auf eigene Hand. Der merkwürdigste Erneuerungsversuch bleibt aber die Bearbeitung dieses Stoffes zu einem Bühnenstück; das Drama von Calderon El Hijo del Sol Faeton.[4]) Hier wirkt als Schlussmotiv des Sturzes vom Sonnenwagen, den Calderon auf der Bühne erfolgen lässt, das plötzliche Erschauen der Geliebten, Tetis, vom Sonnenwagen he-

---

1) Athen. IX, 496 B. — 2) Kunst u. Alterth. B. IV, 2. S. 26 ff. B. VI, 1. S. 146 ff. — 3) 1837. S. 573—590. — 4) Com. (Fleischer) T. II. p. 414—449.

rab. Darüber weichen die Sonnenpferde aus der Bahn, und Niedersturz und Weltbrand beschliessen die Tragödie.

Bellerophon und Sthenoboia sind durch Aristophanes berüchtigt.[1]) Die beschmutzten Kleider, in denen der vom Pegasos gestürzte Held umherirrt, verspottet Aristophanes in den Acharnern (425); im Frieden (146. 133). In der Tragödie Sthenoböa wurde der Verrath, den diese Gemahlin des König's Proklos von Argos aus leidenschaftlicher Liebe für Bellerophon an ihm übt, durch Selbstmord bestraft. Auch dieses Motiv zieht Aristophanes durch die Hechel.[2]) Zu den vereinzelt mythischen Stoffen zählt ferner der schon genannte Aeolos, worin die heimliche Liebe des Makareus zu seiner Schwester Kanake vorkam, die sich beide den Tod geben. Aristophanes gab ihm den Rest in den Wolken (1374); in den Fröschen (875); vor Allem aber in der Parodie Aeolosikon, wovon leider nur ein Fragment übrig geblieben. Der Aeolos des Komikers Antiphanes hatte den gleichen Zweck.[3]) Von neuern Tragödien, die solche blutschänderische Bruder-Schwester-Liebe zum Thema nahmen, ist die berühmteste und zuchtlos unzüchtigste, aber auch genievollste die vom englischen Dramatiker Ford, aus Shakspeare's Schule: Tis Pity She's a Whore; euphemistisch übersetzt „Schade, dass sie fiel."

Eine der anstössigsten und, nach der Inhaltsangabe zu schliessen, eine der langweiligsten Tragödien muss „die Weise Melanippe" gewesen seyn. Diese beweist ihrem Vater aus der Philosophie des Anaxagoras, dass ihre beiden Knäblein, die sie von Poseidon heimlich geboren und unter den Rossheerden ihres Vaters, des weisen Cheiron, ausgesetzt hatte, von einer Stute konnten geworfen seyn. Aristoteles will von einer solchen Stuten-Philosophie aus dem Munde einer heimlichen Gebärerin schlechterdings nichts wissen [4]), und findet die weise Melanippe, zu Deutsch „Schwarzstute", ärgerlich und abgeschmackt. Der weise Kentaur Cheiron theilte Aristoteles' Ansicht, und liess seine weise Tochter Melanippe, als eine Verrückte, an die Kette legen, wovon die „Gefesselte Melanippe" handelt, das Seitenstück zu der Weisen. Schliesslich wollen wir noch die bereits erwähnte Andromede

1) Ran. 1040. 1047. 1049. — 2) Ran. 1049. — 3) Meineke, Hist. crit. Com. gr. p. 323. — 4) Poet. XVIII, 8.

nennen, die dem Perseus-Mythenkreise zufällt, das berühmteste Spectakel- und Zauberstück der alten Bühne. Hier liess Euripides alle Maschinerien und Feenkünste, über die er verfügen konnte, spielen, Medusenversteinerungen, Echo-Wirkungen, die unser Goethe in seiner Pandora [1]) nachgeahmt; Versetzungen des Perseus und der Andromede unter die Sterne — kurzum ein Zauber-Opernballet von der kühnsten Erfindung. Aus dieser Tragödie trug Alex. d. Gr., bei seiner letzten Mahlzeit, ein Episodeion aus dem Gedächtnisse vor. An dieselbe Tragödie knüpft sich die schon berührte Anekdote von dem in Abdera ausgebrochenen Theaterfieber, welches, durch den Schauspieler Archelaos angefacht, daselbst eine Zeitlang unter Symptomen der heftigsten, bis zu Wonnedelirien gesteigerten Paroxysmen wüthete. [2]) Seit dem weltberühmten Process um des Esels Schatten hat kein Ereigniss eine ähnliche Aufregung in Abdera hervorgerufen. Und diese in der Theatergeschichte der Abderiten beispiellose Erfolgs-Frenesie hat die Andromede des Euripides bewirkt. Was ist der Lind- der Sonntags-Enthusiasmus im Vergleich? Welche Féerie, welches Franconi-Kunstreiter-Drama, ja welches Ballet kann sich eines ähnlichen Entzückungs-Aufruhrs einer ganzen Stadtbevölkerung rühmen? Selbst die Begeisterungsfähigkeit des nie aussterbenden Abderitenthums, wie sehr hat sie abgenommen, wie tief ist sie gesunken, wie viel hat sie von ihrer alten Grösse, ihrem Weltruf verloren. Das Theater-Abderitenthum der Neuzeit verhält sich zu dem des alten Abdera, wie des Esels Schatten zum wirklichen Esel.

Von den gleichzeitigen Kunstgenossen des Sophokles und Euripides, ihren Mitbewerbern um den tragischen Kampfpreis, wissen wir wenig mehr als ihre Namen und die Titel ihrer Stücke. Gleichwohl gab es unter ihnen Tragiker von hervorragender Bedeutung. Den Jon von Chios, Achäos von Eretria nahmen die Alexandrinischen Kunstrichter in ihren Kanon der grössten Tragiker auf. [3]) Die Söhne und Neffen des Aeschylos bildeten eine förm-

1) W. (40 B.) X, 281 ff. — 2) Luc. de conscrib. hist. I. — 3) Tzetz., Prolegg. in Lycophr. p. 256.

liche Kunstschule der Tragödie, die des grossen Stammvaters Kunstprincipien, insbesondere seinen trilogischen Kunststyl, pflegte.[1] Philokles, Neffe des Aeschylos, von dessen Sieg über Sophokles König Oedipus oben mehrfach Erwähnung geschah, führte vor den Vögeln des Aristophanes (vor Ol. 91, 2 = 414) seine Tetralogie Pandionis auf. Das eine Stück derselben, Tereus oder der Wiedehopf, wird von Aristophanes verspottet.[2] Dieser Schwestersohn des Aeschylos, dieser Philokles, soll nicht weniger als hundert Tragödien, oder 25 Tetralogien geschrieben haben. Davon nennt Suidas[3] und Eudok.[4] sieben: Erigone, Nauplios, Oedipus, Oeneus, Priamos, Penelope, Philoktetes. Auch sein Sohn Morsimos war Tragiker, und schon Ol. 89, 1 = 424 berufen. Aristophanes freilich ist nicht gut auf ihn zu sprechen; des Morsimos Tragödie ist ihm so zuwider, wie der Gerber Kleon.[5] Morsimos' Sohn, Astydamas, und der Enkel gleichen Namens waren ebenfalls, beide, Tragiker. Der ältere Astydamas wird als der fruchtbarste aller Tragiker genannt, und war der erste aus Aeschylos' Schule, dem die Athener eine Bildsäule von Erz im Theater errichteten[6], nach seinem Siege mit dem Parthenopäos.[7] Er hinterliess 240 Tragödien (60 Tetralogien), wovon funfzehn gekrönt wurden.[8] Seinen Alkmäon setzt Aristot. dem König Oedipus von Sophokles an die Seite.[9] Unter anderen hat er auch einen Rasenden Ajas und Bellerophon gedichtet.

Jon von Chios trieb neben der Dichtkunst Philosophie und Rhetorik. Er begann mit Elegien und Dithyramben. Als Tragiker trat er zuerst Ol. 82, 1 = 452 in Athen auf. Nach Ol. 88, 1 = 428 kämpfte er gegen Euripides und Jophon ohne Erfolg. Nach seinem ersten Siege beschenkte er jeden Athener mit einem Fässchen Chierwein.[10] Dem Athen. zufolge war sein Ausdruck künstlich, pomphaft und emphatisch.[11] Nach Longin besass er mehr Correctheit und Glätte, als originelles Genie.[12] Die Zahl seiner Dramen wird zwischen 30 und 40 angegeben, die aber sämmtlich

1) Welcker Gr. Tr. 1100ff. W. Kayser, Hist. crit. tr. gr. Gott. 1848. p. 21ff. Exner, de Schol. Aeschyl. Vrat. 1840. Aug. Nauck, tr. graec. fragm. Lips. 1856. — 2) Av. 282. — 3) v. φιλοκλ. — 4) p. 427. — 5) Eq. 401. — 6) Diog. L. II, 43. Boeckh. gr. trag. p. 31ff. — 7) Zenob. 5, 100. — 8) Suid. v. Ἀστύδαμ. — 9) Poet. XIV, 13. — 10) Athen. I. p. 3 F. — 11) X. p. 451 D. — 12) 23 Extr. p. 115. Weiske.

in den Augen des Longinos, der einzige König Oedipus von Sophokles aufwiegt.[1]) Bruchstücke dieser Dramen hat Nieberding gesammelt[2]); Köpke über Jon's Leben geschrieben.[3]) Agamemnon, die Eurytiden, Laertes, Omphale, Phoenix, die Wächter, Teukros — von allen diesen Dramen des Jon aus Chios wissen die Herren Nieberding und Köpke nicht mehr, als wir Alle. Wenn unser Aller Wissen Stückwerk ist, so ist das Wissen der Bruchstücke-Sammler um so mehr Stückwerk. Eins von Jon's Dramen führt den Titel, das grosse Drama, wovon nichts weiter bekannt ist, als die Anführung bei Hesych. *Ἴων μεγάλῳ δράματι.* Das läuft auf die Auskunft hinaus: „Ich bin dein Vater Cephises." Worin die Grösse des grossen Drama's bestand, darüber vermögen die um Chion's Bruchstücke aus Dichtungen und Leben so wohl verdienten Herren Niederding und Köpke keinen Aufschluss zu geben, so wenig wie Vater Cephises. Im Frieden widmet Aristoph. dem Jon eine freundliche Erinnerung: Trygäos, aus der Götterwohnung zurückgekehrt, erwiedert seinem Knecht, auf dessen Frage (834ff.):

— „Und wer ist droben (am Aether) jetzt als Stern zu sehn?
Tryg. Der Chier Jon, welcher hier auf Erden einst
Den Morgenstern (τὸν Ἀοῖον) gedichtet, als er kam, sogleich
Begrüssten alle droben ihn als Morgenstern."

Jon war demnach zur Zeit der Aufführung von Aristophanes' Frieden (Ol. 90, 2=419) schon todt. Jon v. Chios versuchte sich in den verschiedenartigsten schriftstellerischen Leistungen und Formen. Er besass die Vielseitigkeit eines deutschen Literaten. Elegien, Dithyramben, Dramen, Rhetorik, Philosophie — er war in allen Sätteln gerecht. Wie die Pferde beschaffen waren, die er auf diesen Sätteln ritt, davon freilich verlautet nur so viel, dass es keine fahlen waren, wie die der Vielseitigen in unserer Zeit. Ausser einer Geschichte seiner Insel (*Χίου κτίσις*) soll er auch ein naturgeschichtliches Werk über Kosmologie hinterlassen haben. Romane und Literaturgeschichten wurden zu Jon's Zeiten noch nicht aus dem Aermel geschüttelt, wie von den Vielseitigkeiten der Jetztzeit, sonst hätte sich Jon von Chios gewiss auch diese nicht entgehen lassen.

1) l. c. — 2) p. 18—52. — 3) de Jon. Chii poet. etc. 1836.

Achäos von Eretria (auf Euböa). Seine Geburt fiel mit der des Herodot und den ersten Siegen des Aeschylos zusammen (Ol. 74, 1 = 484). Ol. 83, 1 = 448 fing er an, sich mit Sophokles und Euripides um den tragischen Preis zu bewerben. Sein Dramenbestand betrug, nach Suidas, 34; nach Eudokia 64, womit er nur einmal siegte. Man kennt 17 Titel seiner Dramen; 7 von Satyrspielen, 10 von Tragödien. Die Komiker erwähnen seiner nicht. Aus seinem Oedipus sind zwei Worte vorhanden; vom Phrixos ein einziges gerettet. Nichtsdestoweniger hat Urlichs die Ueberreste, eine Prise Verwesungsstaub, in ein stattliches Aschengefäss gesammelt.[1]) Die Blendung eines Achäos durch einen Bienenschwarm, wovon Ovid[2]) spricht, bezieht sich wahrscheinlicher auf einen jüngern Tragiker, Achäos aus Syrakus, dem Suidas 10 Tragödien zuschreibt.

Neophron aus Sikyon, dessen Medeia Euripides als Vorlage benutzt hat, brachte zuerst die Pädagogenrollen auf die Bühne und führte, nach Suidas, auch die Folter der Sklaven in die Tragödie ein. Bode will Komödie statt Tragödie lesen.[3]) Die Neuerung wäre aber auch für die Komödie ein schlechter Spass. Des Neophron theatralischer Nachlass bestand aus 120 Dramen. Von seiner Medeia sind noch vier Verse übrig, zu denen aber kein einziger aus der Medeia des Euripides stimmt. Man muss es daher mit Diog. L. Aeusserung nicht genau nehmen, der geradezu sagt, die Medeia des Euripides sey von Neophron[4]) (*οὔ φασιν εἶναι τὴν Εὐριπίδου Μήδειαν*). Bernhardy[5]) findet in den drei „classisch" geschriebenen Fragmenten des Neophron[6]) drei Motive, von denen Euripides „nur mit tieferem Pathos" Gebrauch macht.

Den Aristarchos v. Tegea führt Suidas, nach Aelian, als Zeitgenossen des Euripides auf, welcher zuerst den endgültigen Umfang eines Drama's festgestellt haben sollte, legt ihm 70 Dramen mit 2 Siegen bei, und lässt ihn hundert Jahre alt werden.[7]) Aus ihm zog Ennius seinen Achilles Aristarchi, den auch Plautus erwähnt.[8])

1) Ach. quae supers. Bonn 1834. 8°. — 2) Ib. 543. — 3) a. a. O. 547. n. 5. — 4) II, 134. — 5) II, 2, 51. — 6) Schol. Eur. Med. 661. 1377. Besonders Stob. Ecl. p. 20, 34. — 7) Suid. v. *Ἀρίσταρχ.* — 8) Fest. v. prolato. Plaut. Poenul. prol. Vgl. Welcker gr. Trag. 931—36.

Der Tragiker **Theognis** war so frostig, dass er den Spottnamen **Schnee** (χιών) erhielt.[1] Dieser Schnee ist ganz und gar geschmolzen, denn von seinen Tragödien ist nichts geblieben. Xenophon nennt ihn unter den dreissig Tyrannen.[2] Einmal trat er mit Euripides in die Schranken. Beide wurden aber von **Nikomachos**, aus Alexandrien (in Troas), besiegt, von welchem Suidas 11 Dramen anführt. Den Tragiker **Morychos** hechelt Aristophanes als einen Schlemmer.[3] Von diesem tragischen Schlemmer ist nichts als das Sprichwort, „Dümmer als Morychos" auf die Nachwelt gekommen, und doch hat über denselben Morychos Polemon ein besonderes Buch geschrieben.[4] Vielleicht bezieht sich das Sprichwort auf dieses Buch. **Karkinos**, älter als Euripides, bildete, gleich Aeschylos und Phrynichos, den ältern Styl der Tragödie aus, worin das Orchestische Element vorherrschte. Von ihm hat sich nichts erhalten. Man kennt ihn nur als Vater des **Xenokles**, der, wie schon gemeldet, Ol. 91, 2=415, mit seiner Tetralogie Oedipus etc. des Euripides Didaskalie Alexandros etc. besiegte. Aus der Familie jenes alten Karkinos (Krebs) ging eine Reihe tragischer Dichter und Tänzer hervor, die Aristophanes sämmtlich in die Pfanne haut, als eine Familie von „Krabben." (Vesp. 1501—1512):

Philoklemon. Wenn ein Tragöde kunstgemäss zu tanzen glaubt,
Mit mir im Wettkampf tret' er hier zu tanzen auf!
Glaubt's Einer? Oder Keiner?

Bdelyklemon. Nur der Eine dort.
(ein Tänzer tritt vor.)

Philokl. Wer ist der Unglücksmensch?

Bdelykl. Ein Sohn des Karkinos.
Der mittlere.

Philokl. Der wird, wie er ist, hinabgeschluckt.
Er weiss nichts vom Rhythmos.

Bdelykl. Doch, Unseliger!
Da kommt ein anderer Tänzer, auch ein Karkinit,
Des ersten Bruder.

Philokl. Also Zukost hätt' ich auch.

Bdelykl. Doch hast du gar nichts Anderes traun, als Krebse nur.
Da kommt ja noch ein dritter Sohn des Karkinos,

---

1) Acharn. 11. 141. Thesmoph. 170. — 2) Hell. II, 3, 2. Ach. 11. — 3) Ach. 887. Vesp. 504. 1137. Pax. 1008. ib. Schol. — 4) Athen. III, 109 A. XI, 462 C.

Philokl. Wer krabbelt her? Eine Spinn'? Ein Taschenkrebs?
Bdelykl. Der Pinnenwächter ist es, aus dem Krebsgeschlecht
Der allerkleinste, der die Trauerspiele macht.

Den Tragiker Sthenelos stempelt Aristophanes zu einem armen Schlucker und seine Diction verlacht er als geschmacklos.[1] Aristoteles führt seine Dichtungen als Beispiel der niedern Schreibart an.[2] Der Komiker Platon beschuldigt ihn der Aneignung fremder Tragödien. Melanthios, ein eben so schlechter Tragiker wie ausgezeichneter Schlemmer, war die Zielscheibe fast aller gleichzeitigen Komiker. Zwei Verse aus seiner Medeia parodirt Aristophanes.[3] Von dem berüchtigten Meletos, Ankläger des Sokrates, gleich schlecht als Dichter wie als Mensch, wird eine Trilogie Oidopodeia genannt. Aristophanes brandmarkte ihn als elenden Wicht in verloren gegangenen Komödien (Georgen, Gerytades, Pelasger). In den Fröschen wirft er des Meletos' Skolien mit unzüchtigen Dirnenliedern in Einen Topf. In seinen frühern Jahren (Ol. 91, 2=415) war dieser Meletos in den Hermenprocess verwickelt[4], Ol. 94, 1=404 nahm er Theil an den Grausamkeiten der Dreissig.[5] Bald nach Sokrates' Hinrichtung wurde er vom Volke gesteinigt.[6]

Agathon, Sohn des Tisamenos, nächst den drei Tragikern der berühmteste, stammte aus einer reichen und angesehenen attischen Familie. Er errang seinen ersten Sieg Ol. 91, 1=416, an den Lenäen.[7] Platon's Symposion feiert diesen Sieg. Dort wird er als junger Mann von besonderer Bildung und feiner Lebensart geschildert. Im Protagoras[8] bewundert Sokrates den sechzehnjährigen Jüngling wegen seiner natürlichen Anlagen. Ol. 93, 2=407 lebte er mit Euripides am maked. Hofe des Königs Archelaos, wo er noch ein Jahr nach Euripides' Tode sich befand, „am wohlbesetzten Tische der Seligen“ (ἐς μακάρων εὐωχίαν. Ran. 84ff.):

Herakles. Und Agathon, wo weilt er?

1) Vesp. 1303. ib. Schol. — 2) Poet. XXII, 1, 16. Tyrwhitt. — 3) Pax 1013f. — 4) Andoc. de myst. p. 2, 41, 3, 4. — 5) Andoc. 12, 34. — 6) Suid. u. Eud. p. 301. — 7) Athen. V, 217A. Tr. Ritschl Comment. de Agath. vit. et arte et tragoediar. reliquiis particula Hal. 1829. 8°. — 8) 315 DE.

Dionys. Ferne entlief er mir,
Ein wackrer Dichter, vielersehnt von jedem Freund.
Herakles. Wohin — der Arme?
Dionys. Zum Gelag der Seligen.

In der Thesmophorienfeier führt Aristophanes den Agathon persönlich ein und lässt ihn an dem Frauenrath theilnehmen, und seine weichlichen verbuhlten Liedchen nach der Phrygischen Tonart singen (Thesm. 130 ff.):

Mnesilochos. Wie süss das Lied, ihr heiligen Genethyllen, tönt,
Wie weibchenhaft, wie Zungenküsse-spielerisch.
Wie voll Geschnäbels, dass allein vom Hören schon
Bis tief zum St— hinunter mir der Kitzel drang!
Dich, Jüngling, wenn du einer bist, dich frag' ich nun
Mit Worten aus des Aeschylos Lykurgias:
„Woher du, Weibchen? Welches Landes? Was soll die Tracht?"
Was sagst du? Was verstummst du? Nun, ich kenne dich
Schon aus dem Liede, wenn du selbst nicht reden willst!
Agathon. . . . .
Wie's meiner Stimmung eignet, trag' ich mein Gewand,
Denn nach dem Stoffe, den er darzustellen hat,
Muss sich der Dichter richten in Manier und Art.
Wer also Weiberdramen schafft, nothwendig stellt
Er auch an seinem Leibe dar der Frauen Art —
Mnesil. Die Phädra dichtend, spornst du dann ein Ross zum Ritt?
Agathon. Schafft einer Männerdramen, nun, am Leibe hat
Er schon die Mannheit; aber was Natur versagt,
Erstreben wir nachahmend und erjagen es . . .
Mnesil. So schafft Philokles, hässlich selbst, auch Hässliches;
So schafft Xenokles, lumpig selbst, auch Lumpiges;
So schafft Theognis, frostig selbst, auch Frostiges . . .
Euripides. . . . . That doch ich ganz ebenso
In seinem Alter, als zu dichten ich begann.
Mnesil. Bei'm Himmel, dich beneid' ich um die Schule nicht. . . .

Nur sechs Tragödien des Agathon sind dem Titel nach bekannt: Thyestes, Telephos, Aerope, Alkmäon, Phädra und die Blume (ἄνθος). Letztere war das erste Beispiel einer Tragödie nach einem rein erfundenen Stoff. Dass sie trotzdem Beifall fand, ersehen wir aus Aristoteles' Poetik.[1]) Mit Ilion's

1) IX, 7.

Zerstörung fiel Agathon durch. Dieses Drama wird auch von Aristoteles, wegen Anhäufung von epischen Thatsachen ohne dramatisch nothwendigen Zusammenhang, getadelt. Dessgleichen verwirft Aristoteles die Chöre des Agathon, indem er sie als Einschiebsel (ἐμβόλιμα) oder eingelegte Arien bezeichnet.[1]) Künsteleien, Zierlichkeit, Hang zur Antithese und zu Wortspielereien blieb an seinem Style, von der Sophistenschule des Prodikos und Gorgias her, haften, wovon Aristoteles[2]) und Athen.[3]) Beispiele anführen.

Wer nach mehr Citaten verlangt, suche sie bei Bode auf, dessen ausgezeichnete Gesch. d. hell. Dichtk. damit so üppigreichlich geschmückt ist, wie mit Brüsten und Thierköpfen die grosse Diana von Ephesus.

1) Poet. XVIII, 17 u. 22. — 2) Eth. ad Eud. V, 4. Rhet. II, 24, 10. — 3) V, p. 211 E.



Druckfehler.

S. 13 Z. 11 v. o. statt Klangeschlechte lies Klanggeschlechte.
S. 25 Z. 11 v. o. st. lebenstödtende l. lebentödtende.
S. 45 Z. 3 v. o. st. Koas l. Koes.
S. 47 Z. 18 v. o. st. widerlegte l. widerlegter.
S. 48 Z. 18 v. o. st. Herakleidos l. Herakleides.
S. 53 Z. 5 v. o. st. Katharsis-Idee l. Katharsis.
S. 95 Z. 11 v. o. st. *ἐκπυδών* l. *ἐκποδών*.
S. 96 Z. 1 v. u. st. Colebroke l. Colebrooke.
S. 97 Z. 12 v. u. st. alása l. Rása.
S. 97 Z. 17 v. u. st. Bahurs l. Bhanrs.
S. 99 Z. 18 v. o. st. der l. des.
S. 123 Z. 15 v. o. st. ersten l. ernsten.
S. 166 Z. 7 v. u. st. Epeisodien l. Epeisodion.
S. 198 Z. 11 v. o. st. Hela l. Gela.
S. 199 Z. 11 v. o. st. *Αἰτναίαι* l. *Αἰτναῖαι*.
S. 206 Z. 5 v. o. st. Wech- l. Wechsel-.
S. 212 Z. 7 v. u. st. dem ursprünglichen Mutterlande l. das ursprüngliche Mutterland.
S. 271 Z. 6 v. o. st. Geschichte l. Gesichte.
S. 276 Z. 7 v. u. st. Kriegers l. Rächers.
S. 300 Z. 15 v. o. st. wichtige l. riesige.
S. 302 Z. 16 v. u. st. Jo l. Ino.
S. 302 Z. 19 v. u. st. Jo l. Ino.
S. 324 Z. 6 v. u. l. nur als ein in die Handlung und Geschicke mitverflochtener, nur als Aeschylischer Chor u. s. w.
S. 328 Z. 18 nach aus füge hinzu: einer.
S. 338 Z. 1 v. u. fehlen nach erschlagen worden die zwei Verse:
Und ihn, wie denn die Sage geht, erschlugen längst
Auf einem Dreiweg Räuber aus dem fernen Land.
S. 405 Z. 9 v. o. st. idealen wirklichen l. ideal-wirklichen.
S. 417 Z. 9 v. u. st. Dichtungsgenosse l. Richtungsgenosse.
S. 445 Z. 1 v. u. st. herabsinken l. herabsinkt.
S. 448 Z. 14 v. o. st. *στεφανόμενος* l. *στεφανούμενος*.
S. 469 Z. 13 v. o. st. Verlage l. Vorlage.
S. 491 in der Ueberschrift st. im Chor l. im Charakter.
S. 499 Z. 4 v. o. st. erscheinen l. erblicken.

Druck von C. P. Melzer in Leipzig.

